M.ª del Carmen Lacarra Ducay
(Coord.)



El barroco en las catedrales españolas

a

COLECCIÓN ACTAS

institución "fernando el católico" institución "fernando el católico" institución "fernando

COLECCIÓN **ACTAS**

En el presente volumen se reúnen las lecciones impartidas en el XIV Curso de la Cátedra «Goya» celebrado en el mes de marzo del año 2009 que con el título de «El barroco en las catedrales españolas» tuvo como objetivo el análisis de distintos aspectos del arte religioso desarrollados durante los siglos XVII y XVIII.

Desde el papel de mecenazgo desempeñado por las autoridades eclesiásticas, obispos y cabildos, recogidos en los archivos eclesiásticos, a las diversas manifestaciones artísticas reflejadas en la arquitectura, escultura, pintura y orfebrería en las catedrales andaluzas, castellanas, levantinas y aragonesas.

Destacados investigadores de la historia del arte pertenecientes a la universidad y a los archivos eclesiásticos, procedentes de distintas ciudades españolas, participaron en este nuevo curso que quiso ser una actualización de las investigaciones dedicadas a la historia del arte hispánico en el periodo barroco.

Diseño de cubierta: A. Bretón.

Motivo de cubierta: Seo Metropolitana de Valencia, capilla de San Pedro, detalle de la ornamentación.



El barroco en las catedrales españolas

COLECCIÓN ACTAS
ARTE

El barroco en las catedrales españolas



Coordinadora

M.ª del Carmen Lacarra Ducay



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza

ZARAGOZA, 2010

Las opiniones expuestas en cada artículo
son de exclusiva responsabilidad
de los autores

Publicación número 2.967
de la Institución «Fernando el Católico»
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 • 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 • Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
http://ifc.dpz.es

ISBN: 978-84-9911-062-2
Depósito Legal: Z-1.180/2010
Producción gráfica: A+D arte digital, S. L., Zaragoza
Impresión: Soc. Coop. Librería General, Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

PRESENTACIÓN

En el presente volumen se reúnen las lecciones impartidas en el XIV Curso de la Cátedra «Goya» celebrado en el mes de marzo del año 2009 que con el título de «El barroco en las catedrales españolas» tuvo como objetivo el análisis de distintos aspectos del arte religioso desarrollados durante los siglos XVII y XVIII.

Desde el papel de mecenazgo desempeñado por las autoridades eclesiásticas, obispos y cabildos, recogidos en los archivos eclesiásticos, a las diversas manifestaciones artísticas reflejadas en la arquitectura, escultura, pintura y orfebrería en las catedrales andaluzas, castellanas, levantinas y aragonesas.

Destacados investigadores de la historia del arte pertenecientes a la universidad y a los archivos eclesiásticos, procedentes de distintas ciudades españolas, participaron en este nuevo curso que quiso ser una actualización de las investigaciones dedicadas a la historia del arte hispánico en el periodo barroco.

En esta ocasión intervinieron profesores de la Universidad de Zaragoza, de la Universidad de Alcalá de Henares, de la Universidad de Málaga, de la Universidad de Murcia, de la Universidad de Salamanca y de la Universidad de Valencia, más el canónigo archivero-bibliotecario del Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

El curso se inició el día 10 de marzo, martes, coincidente con el día en que nació Fernando II el Católico en la localidad zaragozana de Sos del Rey Católico, en el Aula de la Institución «Fernando el Católico», con la presencia de la directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, doctora doña Elena Barlés Báguena, quien hizo la presentación, y de los profesores invitados al curso.

Durante cuatro tardes, de martes a viernes, se impartieron las lecciones según el orden establecido en el programa previamente anunciado.

Con las autorizadas palabras de los doctores invitados, acompañadas por ilustraciones cuidadosamente seleccionadas, se expusieron los temas, en número de ocho, que permitieron conocer la importancia de los archivos eclesiásticos, el poder atesorado en las catedrales, la pintura barroca en la Seo de Zara-

goza, la adecuación a la sensibilidad barroca en las catedrales de Castilla y León, los revestimientos barrocos valencianos, los programas iconográficos en las fachadas de las catedrales del pleno barroco, los arquitectos barrocos en la catedral de Málaga y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas.

El curso lectivo se concluyó el día 14 de marzo, viernes, a las 21.30 horas, con una sesión de clausura, presidida por la directora de la Cátedra «Goya», doctora María del Carmen Lacarra, acompañada por los profesores participantes en el curso.

El sábado, 14 de marzo, se realizó una excursión dirigida por la doctora Lacarra, con la colaboración de don Félix Sánchez, de la Institución «Fernando el Católico», a las ciudades de Barbastro y de Huesca, para visitar sus respectivas catedrales. En un caso y en otro se contó con la inestimable ayuda de los presidentes de la Comisión del Patrimonio de las respectivas sedes, don Enrique Calvera y don José María Nasarre.

Deseo agradecer, ahora como entonces, a todos cuantos participaron en el curso, profesores y alumnos, su presencia. Y al personal de la Institución «Fernando el Católico» su colaboración en el buen funcionamiento de las actividades programadas.

María del Carmen Lacarra Ducay
Directora de la Cátedra «Goya»

PATRIMONIO, TEOLOGÍA Y ARTE
La catedral: «una palabra construida»

DR. ISIDORO MIGUEL GARCÍA
Canónigo Archivero-Bibliotecario

INTRODUCCIÓN[1]

Una profesora de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza me contaba que explicando el cuadro de Veronese, «Moisés salvado de las aguas», un alumno le preguntó quién era Moisés. Sin una elemental cultura religiosa resultará muy difícil explicar Arte religioso y sin el conocimiento rudimentario de la teología sólo se hablará de estilos artísticos y no de teología del Arte. Si además no se investiga en los archivos eclesiásticos, es decir, no se trabaja con fuentes históricas, las publicaciones solo serán un «traslado de huesos» y no una verdadera investigación histórica. La Universidad debe ser un centro de creación de cultura, para su difusión ya están los estudios de Secundaria y Bachillerato. Pienso que este artículo puede resultar un poco difícil para las personas no familiarizadas con el lenguaje archivístico y teológico. Espero que sirva, al menos, para que las personas que quieran investigar en los archivos y biblioteca de nuestras catedrales sepan que serán recibidas con el cariño y el respeto que merecen.

En el políptico que se distribuye a las personas que acuden a visitar la Catedral del Salvador se puede leer, a modo de bienvenida, el siguiente saludo: «La Seo del Salvador abre sus puertas a todos los que buscan a Dios. El arte, en este caso, se convierte en lenguaje de la fe. La Seo abre también sus puertas a todas las personas que, a través de la belleza, buscan ese mensaje de transcendencia que grita silenciosamente todo espacio sagrado».

En este párrafo aparecen palabras que es conveniente destacar para el tema que estamos tratando: «Seo»: sede-cátedra del obispo; «abre sus puertas»: gesto

[1] Quede constancia de mi agradecimiento a los técnicos de los Archivos y Biblioteca Capitulares, D. Jorge Andrés Casabón y Dª Ester Casorrán Berges que prepararon las fotografías que se presentaron en la conferencia y han llevado a efecto las correcciones del texto que presentamos para su publicación. Así como a la profesora Dª María del Carmen Lacarra por su invitación al curso *Barroco en las catedrales españolas* y por su paciente espera de la redacción de esta conferencia para su publicación.

que invita a la entrada y acogida de todo tipo de personas; «buscan a Dios»: el templo como lugar o espacio religioso; «arte como lenguaje de la fe»: las imágenes y los espacios sagrados evocan la historia de la fe del pueblo de Dios que peregrina en medio de culturas cambiantes; «belleza» y «mensaje de trascendencia»: realidades que capta el espíritu humano *ipso facto,* independientemente de sus creencias o situaciones personales. La catedral, que es «una palabra construida», nos hace preguntas, nos abruma, nos sorprende, nos enseña, nos entusiasma, nos molesta… Todo esto es lo que se llevan, en el recuerdo y en las fotografías realizadas, las personas que visitan las catedrales.

I. Los cabildos cesaraugustanos

A partir de la segunda mitad del siglo XI, los cabildos aragoneses se estructuran de acuerdo con la reforma del papa Gregorio VII, que urgía la observancia de la regla agustiniana, la vida comunitaria, la observancia de la pobreza, la beneficencia y la solemnidad del culto romano.

El cabildo zaragozano, constituido por canónigos pobres de diversas regiones en 1121, fue regularizado en 1160. En un principio el obispo y el cabildo catedralicio poseían un único patrimonio, pero a principios del siglo XIII comenzó a imponerse la partición de dicho patrimonio en dos lotes, uno para la mensa episcopal y otro para la mensa canonical.

El carácter regular, es decir, la observancia de la regla agustiniana, impedía el ingreso de clérigos nobles y letrados en los cabildos. Se pensó posteriormente en convertirlos en clérigos seculares, hecho que motivó largos pleitos. Los cabildos de Huesca y de Jaca fueron secularizados en la primera mitad del siglo XIV, sin embargo el cabildo de La Seo del Salvador se mantuvo en la regularidad hasta el año 1604 y el de Roda de Isábena hasta 1788. Después del obispo, ocupaba el cargo más relevante en las diócesis aragonesas el prior, llamado luego deán en los cabildos seculares. El aumento de las fundaciones piadosas por parte de los fieles y el incremento del patrimonio catedralicio motivaron también el aumento de clérigos no pertenecientes al cabildo: los racioneros, capellanes y beneficiados, que auxiliaban a los canónigos en el desarrollo y solemnidad del culto divino y atendían las obligaciones anexas a sus cargos.

Los canónigos se dividían en tres estamentos: las dignidades, las oficinas y los simples canónigos. A partir del siglo XVI, por mandato del concilio de Trento, fueron nombrados nuevos cargos canonicales: el lectoral, penitenciario y doctoral. Los canónigos percibían una ración de la mensa común y diversas distribuciones en dinero por la asistencia a los actos de culto, así como los demás clérigos por atender sus raciones, beneficios y capellanías o asistir a los

diversos actos litúrgicos. La asistencia estaba controlada por el *custos chori*. Todo cargo catedralicio conlleva una carga o servicio, aunque es cierto que las dignidades gozaban de mayores rentas y ventajas económicas, lo que provocó protestas y pleitos ante los prelados diocesanos y ante la curia romana.

El obispo Pedro de Librana (1119-1128) fue el primer prelado cesaraugustano después de la reconquista de Zaragoza (1118). Residió en la iglesia de Santa María la Mayor que se ubicó bajo la tutela de los canónigos regulares de San Agustín. Allí permaneció el obispo hasta que la mezquita se convirtió en La Seo del Salvador en 1119. Murió luchando contra los musulmanes en el castillo de Cutanda. El obispo Bernardo (1139) instituyó canónigos en La Seo del Salvador y en la colegiata Santa María la Mayor. Ambos cabildos fueron confirmados respectivamente por las bulas de los papas Inocencio II (*Ad hoc universales*: 15-XII-1141)[2] y de Eugenio III (*Rerum gestarum*: 19-V-1145)[3]. El templo de Santa María aparecerá documentalmente con el nombre del Pilar a partir de 1299. El obispo Pedro Torroja (1152-1184) logró del papa Adriano IV la delimitación de la diócesis de Zaragoza, de Alejandro III la regularidad de los canónigos de La Seo y del monarca Alfonso II la cabeza de San Valero.

Ambos cabildos tenían su propia clerecía, pero las haciendas o mensas se administraban por separado. Tanto la catedral del Salvador como la colegiata del Pilar tendrán rentas particulares, conseguidas por medio de legados, donaciones y otros cauces. El obispo Sancho de Ahones (1216-1235), compuso los pleitos que existían entre los canónigos de La Seo y de Santa María la Mayor, reorganizó las rentas canonicales y determinó que ambos cabildos zaragozanos se encontraran unidos por obligaciones de ceremonial:

– Los canónigos de Santa María la Mayor debían acudir a La Seo del Salvador: en las tres Pascuas y en las festividades de Reyes, la Ascensión, San Juan Bautista y San Valero; dos de los tres días de rogativas, el Corpus Christi y en las demás procesiones a las que fuesen invitados.

– El cabildo de La Seo del Salvador asistía a la iglesia de Santa María la Mayor: los segundos días de las Pascuas, la Asunción y Purificación de Nuestra Señora, el Domingo de Ramos, el primer día de las rogativas y el día de Difuntos.

– Ambos cabildos debían acudir a los entierros de sus canónigos y, por turno anual, celebrar un aniversario general por sus finados en uno u otro templo.

[2] Véase en el apéndice fotográfico, n. 1, dicha bula.

[3] *Estatuto Capitular,* 1995, art. 3.

– En el coro tenían preferencia los canónigos de La Seo sobre los de Santa María.

Las relaciones entre ambos cabildos no fueron cordiales por diversas causas desde el siglo XIII. La raíz de los pleitos entre los dos cabildos, no se fundamentaba en las rentas, sino en el ceremonial: vestimenta, asistencia a una u otra iglesia, entierros, procesiones, precedencias y otros asuntos. Santa María la Mayor (El Pilar) aducía ser el primer templo mariano, mientras que los canónigos de La Seo replicaban con el derecho de estar ubicada en su templo la cátedra episcopal. Varios siglos de pleitos vaciaron las arcas canonicales y el único beneficio que produjeron los pleitos, diocesanos y romanos, fue el abundante material archivístico que nos ayuda a conocer mejor la historia, la vida y la organización de ambos cabildos. Los canónigos del Pilar utilizaron la táctica de convertir las cortesías concedidas por los del Salvador en derechos consolidados. Estos pleitos obligaron a suspender procesiones y a mediar en los enfrentamientos a los arzobispos zaragozanos, como sucedió durante el pontificado de Hernando de Aragón (1539-1575). Ambos cabildos tuvieron serios problemas con el arzobispo cisterciense don Hernando, oponiéndose al derecho de visita pastoral y al intento de reforma que intentaba dicho prelado tras los nuevos vientos del concilio tridentino, que exigían una verdadera reforma «in capite et in membris»[4].

La Seo del Salvador pasó a ser cabildo secular por bula del papa Clemente VIII (15-VII-1604). Cuatro años más tarde, el rey Felipe II quiso obrar del mismo modo con los canónigos de Santa María, y solicitó al arzobispo Tomás de Borja que le informase sobre sus rentas, pero como éstas eran poco cuantiosas no se ejecutó la secularización hasta 1675 por el papa Clemente X. Al ser dotada La Seo del Salvador con numerosas rentas por la secularización, los pleitos entre los dos cabildos fueron mayores. Para terminar con esta situación, se pensó en la unión de las dos iglesias. Dice Pilar Gay:

> «El cabildo de La Seo propuso esta unión en 1625 al virrey Fernando de Borja, al arzobispo Juan de Peralta y al Ayuntamiento zaragozano. En 1651 el Concejo de la ciudad propuso al virrey conde de Lemos para que lo notificase al rey Felipe IV. La tercera vez fue en 1660 y la propuesta la ejecutaron los prebendados de las dos iglesias que estaban en Roma por motivo de los pleitos; ajustaron dieciséis puntos, aprobados por los dos cabildos y el papa. Dos años más tarde, en 1662, en junta de cardenales y prelados regidos por Alejandro VII que trataba sobre los pleitos, volvió a hacerse la propuesta, pasando cuatro años sin llegar a ningún acuerdo. En 1670 fue el clero de Zaragoza quien envió un síndico a la reina doña Mariana de Austria y al arzobispo fray Francisco de

[4] I. Miguel García, *Don Hernando de Aragón (1539-1575). Índole pastoral y talante reformador del último arzobispo de la Casa Real de Aragón,* II, Roma, PUG, 1991, pp. 724-774. Tesis doctoral inédita.

Gamboa. Al año siguiente lo hizo el Ayuntamiento de la ciudad, uniéndose a éste, en la súplica al rey, el arzobispo, obispos y cabildos de las iglesias catedrales y colegiatas, los concejos del Reino y la Universidad y Estudio General de Huesca. Por séptima vez lo hizo la Universidad y Estudio General de Zaragoza en 1672. La última embajada, sin resultados, se hizo por el reino de Aragón en 1673.

En 1674 Melchor de Navarra y Rocafull, vicecanciller del reino de Aragón, solicitó y promovió esta unión con gran eficacia, dando como resultado la unión de los dos cabildos por bula de Clemente X, dada en Roma el 11-II-1675 [1676] y confirmada por Inocencio XI el 6-X-1676, con comisión para averiguar las rentas de los cabildos en 1677, ya que la unión bajo un prelado y un cabildo con derechos honoríficos pero sin unión de mensas traía innumerables conflictos. El asunto más grave, el aumento de rentas necesario para la unión de las mensas.

Por la unión de haciendas se extinguen las dignidades, canonicatos, prebendas y oficios de los dos cabildos, incorporándolas a la mensa capitular, formándose de este modo un único cabildo. Las rentas de dignidades debían incorporarse a la mensa capitular, igualando las prebendas y dando una renta algo mayor al deán por ser la primera dignidad. El arzobispo Diego Castrillo aprobó la igualdad de rentas entre canónigos y dignidades. Se estableció un orden de sucesión en las vacantes de dignidades (salvo en la de deán, que la propone el sumo pontífice), canónigos y oficios, ascendiendo por antigüedad, de manera que siempre se provea la última canonjía»[5].

Dice Blasco Ijazo:

«Muerto Don Fray Francisco de Gamboa estuvo sin proveerse el Arzobispado de Zaragoza tres años. Durante el primero de éstos –que fue el 1675– llegó la suspirada noticia de haber expedido el Papa Clemente X, en 11 de febrero, la importantísima Bula llamada de Unión, porque unía las dos iglesias del Salvador y del Pilar, haciéndolas una sola Iglesia Metropolitana, y un Cabildo, Bula verdaderamente prudente, que puso en perfecta armonía a sus respetables componentes, extinguiéndose así las contiendas que perseveraban constantes más de cinco siglos»[6].

Efectivamente con la bula *In apostolicae dignitatis* (11-II-1676)[7], el papa Clemente X unía los cabildos del Salvador y del Pilar, alcanzando el templo mariano el rango de catedral. Posteriormente, la bula *Romanum decet* (12-III-1731), completaba la tarea anterior, y por ella el papa Clemente XII unía también las mensas o rentas de ambos cabildos. El documento se conserva todavía

5 A. Durán Gudiol «Cabildo Catedralicio», en *Gran Enciclopedia Aragonesa (= GEA),* II, Zaragoza, Unali, 1980, 537; P. Gay, «Conflictos entre los cabildos del Pilar y de La Seo», en *GEA, II,* pp. 537-538.

6 J. Blasco Ijazo*, Obispos y arzobispos que han regido la diócesis de Zaragoza,* Zaragoza 1959, p. 42.

7 El año de la bula pontificia de Clemente X no fue el año 1675, sino en 1676, como descubrió el canónigo archivero emérito Tomás Domingo, al estudiar diplomáticamente la bula y observar que el documento pontificio utilizaba la cronología de la Encarnación.

en su caja original de madera forrada y el texto destaca por su peculiaridad diplomática, armoniosa grafía y elegante encuadernación. El texto está perforado por lemnisco de hilos de seda acordonados y sello de plomo pendiente[8]. Como consecuencia de estas bulas pontificias, el cabildo metropolitano de Zaragoza está constituido por un solo cabildo con dos residencias (La Seo y El Pilar), que se intercambian el 1 de abril de cada año. El emblema capitular está compuesto, después de la unión, por la superposición del Agnus Dei (emblema de La Seo) sobre la Columna (emblema del Pilar).

Sus archivos custodian la documentación producida o recibida por los cabildos de La Seo y del Pilar en el desarrollo de sus actividades administrativas, litúrgicas y culturales. El Cabildo Metropolitano de Zaragoza cuenta con cuatro depósitos documentales: Biblioteca Capitular, Archivo de La Seo, Archivo del Pilar y Archivo de Música. Los cuatro depósitos catedralicios alcanzan aproximadamente una dimensión de tres kilómetros lineales de documentación, depositada gran parte de ella en valiosos armarios dieciochescos.

II. Patrimonio histórico de las catedrales

Patrimonio viene de padre, es decir, significa lo que se hereda, lo que nos han legado. Por ello es necesario conocer al padre o entidad que nos lo ha transmitido y sus actividades hasta que ese patrimonio se ha convertido en herencia documental, bibliográfica y artística.

Cuando Jesús entró en Jerusalén sus seguidores lo aclamaban alzando ramos de olivo. Los escribas y fariseos se sentían disturbados por aquellos jubilosos gritos populares e increpaban a Jesús de Nazaret porque no los hacía enmudecer. Jesús respondió: «Si se callan éstos, gritarán las piedras» (Lc 19,40). Desamortizaciones, incendios, descuidos, robos… han hecho callar a muchos documentos a lo largo de la historia, pero las piedras, el arte nos sigue hablando. La «palabra construida» (la catedral) no deja de lanzarnos continuamente mensajes y preguntas.

1. El patrimonio bibliográfico y documental del Cabildo de Zaragoza

1.1. La Biblioteca Capitular

No pretendemos hacer un estudio detallado de la biblioteca y de cada uno de los archivos capitulares, sino señalar sus rasgos más característicos a través

8 Véase en el apéndice fotográfico, n. 2, dicha bula original. Fue impresa en 1731, en Zaragoza, «ex officina Petri Ximenez». Se conservan todavía varios ejemplares de esta impresión en latín, que tiene una extensión de 116 páginas y un índice alfabético de materias que resulta muy práctico.

de la historia. La palabra «biblioteca» significa «caja de libros»: conjunto organizado de libros reunidos en un determinado lugar, para su uso y consulta. Con el término «eclesiásticas» queremos indicar que los libros y el lugar donde están ubicados tienen que ver en algún modo con personas o instituciones eclesiásticas. No basta para dicho título el contenido temático de los libros. Una biblioteca general suele tener autores y asuntos de Iglesia. Así la Biblioteca Universitaria de Zaragoza custodia cerca de 10.000 libros que llegaron, tras la desamortización decimonónica, de varios conventos e instituciones eclesiásticas.

Las dos bibliotecas de La Seo y del Pilar fueron reunidas en 1904 para constituir la actual Biblioteca Capitular. Los manuscritos que proceden de la antigua Biblioteca del Pilar los seguimos denominando, en lenguaje interno bibliotecario, códices pilarenses. La Biblioteca Capitular custodia, entre el fondo antiguo y el nuevo, unos 15.000 volúmenes ya catalogados o en proceso de catalogación.

1.1.1. Origen y naturaleza de las bibliotecas eclesiásticas

Las bibliotecas eclesiásticas son el resultado de un fenómeno histórico espontáneo. No responden a un mandato evangélico ni a una ley canónica. El Código de Derecho Canónico, tanto el promulgado en 1917 (Benedicto XV) como el de 1983 (Juan Pablo II) apenas dedica atención a las bibliotecas. Pero el tema de las bibliotecas eclesiásticas y del patrimonio cultural de la Iglesia ha sido tratado varias veces por los papas del siglo XX, los Dicasterios, las Congregaciones romanas y el concilio Vaticano II.

La Iglesia nace dentro del contexto religioso del judaísmo, «el Pueblo de la Toráh» o del Libro, como lo llamó Filón de Alejandría. En el Libro bíblico de los Macabeos, la madre prefirió afrontar la muerte con sus siete hijos antes que traicionar el Sagrado Libro de la Toráh, convirtiéndose en testigos del Libro, en «mártires del Libro». Y Ben Gurión, líder moderno del pueblo hebreo, en 1955 dijo en el Parlamento hebreo: «hemos salvaguardado el Libro y el Libro nos ha servido de perenne salvaguarda a nosotros».

San Pablo llevaba en sus viajes evangelizadores algunos libros, los más imprescindibles para la proclamación del mensaje cristiano. En la segunda carta a Timoteo recuerda los libros que dejó en Tróade en casa del amigo Carpo, pidiéndole a su fiel discípulo Timoteo que se los traiga: «Trae, cuando vengas, el capote que dejé en Tróade en casa de Carpo, y los libros, sobre todo los rollos de pergamino» (2 Tim. 4, 13).

Le solicita los libros de pergamino. Las comunidades judías utilizaban en las sinagogas rollos o volúmenes de papiro, cosa que no ocurrirá en las iglesias cristianas, excepto en Egipto, que utilizó el códice de pergamino para los libros bíblicos o litúrgicos.

La Iglesia tiene la Revelación de Dios como elemento constitutivo. El núcleo teológico fundamental de la Iglesia lo constituye la Biblia. Las bibliotecas eclesiásticas nacen como una exigencia de la vida de la Iglesia, que se proyecta al servicio de los hombres en las más variadas direcciones. Esto nos va a indicar la tipología libraria que utilizará la Iglesia:

a) La Iglesia que cree. La Biblia, sus exposiciones y comentarios constituirán la gran base doctrinal. Algunas alcanzarán una gran belleza artística, como la Biblia de San Luis de la catedral de Toledo.

b) La Iglesia que celebra su fe. La organización del culto y de la liturgia (textos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento) dará lugar a la aparición de libros litúrgicos de gran calidad en el aspecto práctico y artístico, junto a los oracionales, calendarios y libros de cómputos al servicio del culto divino. A modo de ejemplo, respecto a la Biblioteca capitular, podemos citar el *Misal* en pergamino del cardenal Riario (restaurado recientemente por la CAI) con cuatro bellas miniaturas, que contiene las misas de la Natividad y Resurrección[9]; o tres *Misales* también en pergamino del siglo XV, iluminados en la parte del canon[10], que se utilizaban para las celebraciones eucarísticas en el Pilar.

c) La Iglesia que se organiza. La organización eclesiástica irá creando normas, leyes, cánones y disposiciones disciplinarias. Si en lo doctrinal y teológico será el término griego «bibifon», del que derivará Biblia, el que presida la consolidación en libro de la Revelación cristiana; en lo jurídico se impondrá el término latino «codex» o «códice» que se convertirá en «Código regulador», en «Código Canónico». La legislación cristiana se concentrará en el «Codex Iuris Canonici». Colecciones canónicas y de disciplina, decretos, decretales, cánones de concilios y sínodos afluirán todos al libro.

d) La Iglesia que enseña. La Iglesia, comunidad docente y discente, obtendrá del libro instrumentos básicos para su acción evangelizadora, siguiendo el mandato del Señor: «Id y haced discípulos de todas las naciones…» (Mt. 28, 19). Frente a una comunidad que aprende, habrá una Iglesia que enseña a través de su jerarquía legítimamente constituida. Textos pastorales, homilías, sermones, catequesis, en una comunicación de boca a oído, se recogerán en libro para alimentar a los fieles. La Iglesia, como comunidad rectora de las conciencias y actitudes de los fieles, dará lugar a libros de moral cristiana. La Iglesia que ejercita la ascesis de la superación del hombre y le abre caminos hacia el encuentro personal con Dios, producirá también literatura ascética y mística.

9 Véase en el apéndice fotográfico, n. 3, una bella miniatura que representa a Cristo Resucitado.

10 Ibídem, n. 4. Imágenes de Cristo Maestro y el Calvario, evocando las dos partes de la misa, la mesa de la Palabra y la mesa de la Eucaristía, renovación del misterio de la Cruz.

e) La Iglesia que atesora historia. La Iglesia, que custodiará la memoria del pasado, generará y atesorará historia, así como compilaciones históricas de personajes e historias de las Iglesias locales. Sus archivos y bibliotecas se convertirán en la *Memoria Ecclesiae.*

Junto a las necesidades doctrinales, litúrgicas, organizativas y disciplinarias, aparecen también las relativas a la formación del clero que acrecentará el acervo bibliotecario en diversas iglesias y monasterios. La tradición cultural griega y romana, con sus maestros y bibliotecas, animará a las primeras comunidades cristianas a crear sus propias bibliotecas con libros de Sagrada Escritura, Liturgia, Derecho Canónico, Homilética, Catequesis, Teología Dogmática y Moral y otras disciplinas teológicas o pastorales.

Importante es el patrimonio bibliográfico de nuestra biblioteca como el de otras bibliotecas eclesiásticas españolas. *La Guía de los Archivos y Bibliotecas Eclesiásticas de España* indica que las bibliotecas eclesiásticas españolas custodian más de 5.500.000 volúmenes.

1.1.2. Historia de la Biblioteca Capitular de Zaragoza

La Biblioteca Capitular[11] la integran las llamadas Biblioteca del Pilar y de La Seo, únicas instituciones que mantuvieron su independencia tras la unión en uno sólo de los antiguos capítulos del Salvador y del Pilar. Tanto la Biblioteca de La Seo como la del Pilar poseen muy buenos fondos bibliográficos, siguiendo la vieja tradición cesaraugustana. El obispo Tajón marchó a Roma en busca de una originalísima obra de San Gregorio Magno, una meditación en 35 libros sobre el libro de Job. En el Archivo del Pilar se conserva una copia de los *Moralia in Job* (s. XIII), obra ricamente iluminada, donde se nos relata el viaje de Tajón a Roma y un amplio relato de la tradición pilarista ya en su fase desarrollada del siglo XIII.

El movimiento universitario y renacentista influyó en los cabildos y varios canónigos de la catedral de La Seo y de la colegiata del Pilar pasaron por las aulas de prestigiosas universidades: Bolonia, Paris, Alcalá o Salamanca. Estos canónigos traen y llevan cultura, cuyo medio principal fueron los libros. Importantes fueron las bibliotecas privadas de Pedro Martínez de Luna (Benedicto XIII), que tenía más de 1.500 códices, y notable era también la de su fiel súbdito y cronista Martín de Alpartil, prior de La Seo. Tenemos también constancia de que los arzobispos zaragozanos, desde Pedro López de Luna (†1345) hasta Hernando de Aragón (†1575) y algunos obispos auxiliares, como

[11] Véase en el apéndice fotográfico, nn. 5 y 6 imágenes de la Biblioteca Capitular: vista general y armarios del siglo XIX.

Juan Crespo[12], dejaron sus libros a la Biblioteca de La Seo. Buenas eran también las bibliotecas personales de los canónigos zaragozanos Pedro Cerbuna (prior de La Seo) y Bartolomé Llorente que donó su biblioteca particular al Pilar[13]. Bartolomé Llorente (1540-1614) fue el organizador del Archivo y de la Biblioteca del templo mariano, tarea en la que le ayudó el Maestro Espés entre 1578-1583. La aparición de la imprenta y la implantación de los colegios de la Compañía de Jesús aumentarán el patrimonio librario de nuestra biblioteca.

Las Actas Capitulares del siglo XIX recogen también testimonios de la donación de Juan Bernardón[14]. Una parte de su fondo bibliográfico se custodia en la Biblioteca Capitular con tejuelos impresos que recuerdan al donante y otra parte de este patrimonio librario se halla en el Archivo de Música, donde están registradas 577 obras musicales procedentes de su legado. En el año 1877, el canónigo Pascual Rabadán Cabello (†1876), natural de Mezquita de Loscos (Teruel), hizo también donación de su librería personal a la Biblioteca del Pilar[15].

1.2. Archivos catedralicios

1.2.1. Aspectos generales

Entendemos por documentación eclesiástica, en sentido amplio, toda la documentación que se custodia en los Archivos de la Iglesia, producida por ella

[12] Juan Crespo (†1506), obispo de Ales (Cerdeña), dejó su biblioteca personal al Pilar. El códice latino *Comentaria in Evangelio* (Sig. 11-47) escrito en papel y letra gótica itálica, a dos columnas, que podemos datar en torno al año 1450, dice textualmente en el último folio en blanco: «Este libro fue del Rdo. Sr. maestre Joan Crespo, escrito de su propia mano, obispo de Hales y canónigo desta iglesia». Lo mismo podemos decir del códice latino *Super Sentencias* (Sig. 24-41) que en el folio 99, numerado recientemente a lápiz, hay una breve pero importante advertencia: «Este libro fue del Rdo. Sr. maestro Joan Crespo, obispo de Alees y canónigo desta iglesia». Se trata de una obra de finales del siglo XV, que recoge la obra de Francisco Madronas. Juan Crespo fue obispo auxiliar del arzobispo Alonso de Aragón y un afamado predicador.

[13] Varios manuscritos, incunables y otras obras donó Bartolomé Llorente a la biblioteca del Pilar. En la cubierta interior o primera página de algunos libros se indica que pertenecieron al canónigo Llorente y se nos informa incluso del lugar y fecha de adquisición del códice, el coste y el amanuense: «scriptor Andreas Darmarius». Citamos, a modo de ejemplo, los manuscritos griegos 9 y 13 o el *Líber ecclesiasticus* (sig. 21-55) procedentes de su legado.

[14] Las *Actas Capitulares* (1858) dicen: «Se leyó un memorial de D. Juan Becardón, abogado y vecino de Valencia residente en esta Ciudad que da de limosna y hace donación á Ntra. Sra. del Pilar de una araña de cristal y una porción de libros, planos, mapas y gravados con el objeto de que sirvan de utilidad a la Iglesia y permanezcan perpetuamente en sus archivo y Librería, y Su Señoría Ilustrísima se dignó admitir la expresada donación, acordando se le den las gracias al referido Becardón, autorizando á la Junta del Pilar para recibir en debida forma los efectos contenidos en la referida donación, dándole el correspondiente resguardo».

[15] En el cabildo del 23 de marzo de 1877 se leyó la documentación de los testamentarios del canónigo Rabadán por la que se entregaban a la Biblioteca del Pilar 467 volúmenes. El canónigo Rabadán hizo entrega de dos lotes de libros: Uno de 467 volúmenes en el año 1877 y otro lote anteriormente, sin que se precise el número de libros entregados en la primera donación.

o no. En sentido estricto es la documentación generada por la Iglesia y por sus distintas instituciones en el ejercicio normal de sus funciones. También es documentación eclesiástica la producida por otras instituciones ajenas a la misma Iglesia, pero relacionadas con ella, y que por distintas razones vino a terminar en sus archivos. Sin embargo, no toda la documentación eclesiástica se conserva en los archivos de la Iglesia. Así ocurre con la sección del *Clero* del Archivo Histórico Nacional, documentación arrebatada a la Iglesia en la desamortización de Mendizábal.

Los archivos eclesiásticos los podemos clasificar en diocesanos, capitulares, parroquiales y de órdenes religiosas. Un archivo no puede ser considerado ordenado si sus fondos no permiten la reconstrucción de las actividades de la institución que lo ha formado y pueden ser consultados provechosamente por los investigadores. Un archivo desordenado no sirve para nada, el archivo cumplirá su misión específica si sirve de memoria documental de la entidad que lo ha formado.

Claudio Sánchez Albornoz decía de los archivos capitulares o catedralicios: «No se podrá trazar nuestra historia medieval si no se organizan primero y se abren después a la investigación nuestros archivos catedrales». Pero el archivo para ser útil necesita de una ordenación. El profesor Batteli decía que el mejor modo de ordenar los papeles es tener en cuenta la actividad de la institución que los genera y disponer los fondos como cuando funcionaba la entidad, de tal forma que reflejen su organización primitiva. Cada fondo debe corresponder a cada una de las ramas de la actividad de la institución. Para poder organizar adecuadamente un archivo es necesario conocer la naturaleza e historia de la institución que lo genera.

1.2.2. Instrumentos de trabajo

Un archivo debe contar con instrumentos de trabajo que ayuden tanto al archivero para su trabajo profesional como al investigador para conocer los fondos. Podemos señalar los siguientes instrumentos:

a) Guía: descripción sumaria de los fondos del archivo. Nos dan una idea general del archivo y del contenido de la documentación. Podremos conocer la naturaleza de los fondos, su carácter (económico, judicial, artístico…).

b) Inventario: describe las series documentales. Tiene una doble utilidad: facilita al archivero el control de la documentación y resulta indispensable para orientar al investigador que puede saber en qué legajo se encuentra el documento que le puede interesar. Es necesario establecer unos cuadros generales de clasificación.

c) Catálogo: es una descripción individualizada de cada documento. Describe cada pieza documental. En la confección de los catálogos encuentra su culminación el trabajo técnico del archivero. No se puede pretender en el inventario lo que es propio del catálogo. Cuando tengamos un buen inventario (visión completa de los fondos) será el momento de pensar en el catálogo

d) Índices: son muy útiles. Sobre todo en el caso de inventarios muy voluminosos.

Para conocer los Archivos de la Iglesia en España es muy útil conocer los trabajos que está realizando la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España: congresos, jornadas, publicaciones, página web (scrinia.es). Son ya 33 los volúmenes que se han publicado a través de la revista *Memoria Ecclesiae* y donde se pueden encontrar interesantes artículos para los historiadores del Arte religioso.

1.2.3. Archivo de La Seo

Su documentación se remonta al siglo XII, tras la reconquista cristiana de Zaragoza. Custodia la documentación del cabildo del Salvador antes de la unión con el del Pilar en el año 1676 y del posterior y único Cabildo Metropolitano. Destaca el fondo llamado Armario de Privilegios que recoge la documentación más importante. En 1771 se redactó, para régimen interno, un *Índice* general del Armario de Privilegios siendo archiveros Joachin Lassantas y Juan Alexo Vallejo[16]. Está ordenado alfabéticamente por letras, ligarzas y números.

Otras series documentales importantes que custodia el Archivo de La Seo[17] son: Actas Capitulares (1358 ss.), Libros de Fábrica (1401 ss.), Libros de Aniversarios (1401 ss.) y Libros del Común o Mensa Canonical (1401 ss.). Custodia también otros fondos correspondientes a las administraciones de varias dignidades y oficios capitulares. La mayoría de estas administraciones cuentan con libros, pergaminos y papeles. Entre los fondos del archivo se custodia asimismo un *Cartulario Menor* (s. XIII) y un *Cartulario Mayor* (s. XIV), que son un compendio de los principales documentos capitulares. Estos *Cartularios* han sido publicados por Ángel Canellas.

Los fondos documentales del Archivo del Salvador o La Seo se conservaban en la sala gótica, sede actual del Museo de Tapices. Al convertirse en 1928 esta

16 Dicen sus autores: «La falta de documentos procede en mucha parte de haberse extraído para presentarlos en procesos, y con y aunque se ha tenido el cuidado de que el que los llevó dejara recibo, que sin embargo de esto faltan algunos». Debía existir otro anterior porque añaden: «Si se compara el nuevo método con que está trabajando este índice con el antiguo, debe justamente reputarse obra nueva».

17 Véase foto n. 7: Archivo de La Seo. Armario de Privilegios. Mobiliario del siglo XVIII.

sala en museo, se bajó –precipitadamente y en un cierto desorden– la documentación y el mobiliario que la contenía a un salón contiguo a la Biblioteca Capitular, bajo la dirección del entonces beneficiado archivero Pascual Galindo.

Los fondos documentales del Archivo de La Seo están distribuidos en seis salas. Presentamos un cuadro sumario de clasificación:

– *Armario de privilegios.*

– *Gobierno y Secretaría:* Actas capitulares o resoluciones capitulares del cabildo pleno, Juntas (de hacienda, extraordinaria, de culto, de facultativos), Acuerdos capitulares en sede vacante, Correspondencia (general, con la Corte y con Roma), Oposiciones y listados (dignidades, canónigos, racioneros y beneficiados) y Estatutos capitulares, Limpieza de sangre, etc.

– *Personal capitular:* Dignidades**:** Deanato, Arcedianatos (Zaragoza, Daroca, Belchite y Aliaga), Chantre, Tesorero, Maestrescuela, Arciprestazgos (Zaragoza, Daroca, Belchite y Aliaga); Oficinas: Capellanía mayor, Enfermería, Limosnería, Refitolería, Camarería, Caritatería; Canónigos, Racioneros y beneficiados; Capilla de música, Personal laico, Catálogos de personal, Colegio de Infante, etc.

– *Administración:* Mensa canonical, Pabostría o prepositura, Fábrica y Obrería. Aniversarios, Sacristía, Común, etc.

– *Contaduría:* Diezmos y primicias, Censales y treudos, Propiedades, Señoríos, etc.

– *Justicia:* Pleitos, Procesos, Sentencias, etc.

– *Fundaciones pías:* Culto y misas, Beneficencia, Fundaciones particulares, etc.

– *Cofradías:* San Valero, San Vicente y el Corpus Christi, San Leonardo y otras.

– *Instituciones benéfico-asistenciales:* Limosnas a pobres, Hospitales (General, Niños y niñas, Guerra independencia, Fondo Atarés, etc.

– *Culto y liturgia:* Reglamentos de Altar y Coro, Distribuciones, Fiestas ordinarias y extraordinarias, etc.

– *Fondo diversorum.*

1.2.4. Archivo del Pilar

Está ubicado detrás del órgano y sobre la Sala Capitular en el templo del Pilar. En él se custodia la documentación del Cabildo de Santa María hasta la citada unión. La obra *Registro de las escrituras del Archivo de la Yglesia*

Metropolitana Cesaraugustana en su Santo, Angélico y Apostólico Templo de Nuestra Señora del Pilar, en ocho volúmenes, nos describe el contenido de cada uno de los 28 armarios que componen el Archivo. La documentación de los primeros diez armarios se encuentra ubicada en un bello mobiliario dieciochesco[18]. Se ha comprado mobiliario nuevo gracias al mecenazgo de la CAI y se han restaurado los pergaminos. Exponemos un pequeño esquema de los fondos que se custodian en el Archivo del Pilar:

– *Armarios I-II:* contiene documentación relativa a la vida interna del Templo y de su Cabildo y los documentos que testifican las relaciones con la Santa Sede, la Casa Real y otras diócesis.

– *Armarios III-VIII:* en ellos se conserva la documentación concerniente a las tres oficinas administrativas del templo: Prepositura (desde el XIV), Obrería y Nueva Fábrica (desde 1415 de Obrería y desde 1681 de Nueva Fábrica) y Aniversarios (desde 1437).

– *Armarios IX y X:* contienen documentación que no se generó en el Templo de Santa María ni tienen que ver con él, se denominan «escrituras extrañas» al Templo del Pilar.

– *Otros fondos:* Calatorao, Brea, Priorato, Camarería, Capellanía Mayor, Enfermería, Limosnería, Tesorería, Chantría, Cofradía del Santísimo Sacramento y Santa María la Mayor, Misas de tabla, Capellanías Reales, Beneficios y Común, Grabados, Planos y trazas, etc.

1.2.5. Archivo de Música

Se formó al unir en un solo Depósito los fondos de las Capillas Musicales y de los Colegios de Infantes de ambas Catedrales. Está ubicado en la llamada Sala de Banderas del templo del Pilar. El total de obras musicales conservadas supera las 12.000 composiciones de los siglos XV al XX. Todo el material se encuentra ordenado en subcarpetas y cajas-archivo, con sus correspondientes fichas informáticas. Faltan únicamente por inventariar los fondos de canto llano en copias modernas y los últimos materiales procedentes del legado del M. I. Sr. D. Joaquín Broto Salamero. Se han restaurado, en el Monasterio cisterciense de Santa Lucía de Zaragoza, dos piezas musicales de gran valor: Los salmos de Manchicourt (C-3, Ms. 14) y el himno Vexilla Regis. Fondos que conserva:

– *Fondo A:* Fondo de facistol de canto llano**.** Cerca de 160 volúmenes de gran tamaño[19] de los siglos XVI al XIX. Contiene una interesante colección de miniaturas y diferentes ejemplos de caligrafía musical.

[18] Véase foto n. 8: Archivo del Pilar. Armarios de los Obispos. Siglo XVIII.

[19] Véase foto n. 9: Libros de facistol de canto llano. Archivo de Música.

– *Fondo B:* Música en papeles sueltos hasta el año 1700. Está totalmente inventariado en soporte informático y está siendo sometido a una catalogación completa según los criterios de RISM-Internacional, en contacto con la sede de RISM-España, sita en el Departamento de Musicología del CSIC de Barcelona. Los papeles del siglo XVII (100 cajas) han sido digitalizado gracias al mecenazgo de la Fundación «Caixa Catalunya».

– *Fondo C:* Libros de atril de polifonía.

– *Fondo D:* Música manuscrita e impresa en papeles sueltos desde 1700 hasta la actualidad.

II. La Catedral: «una palabra construida»

Las catedrales zaragozanas, La Seo y El Pilar, han sido centros vivos de culto y de cultura a lo largo de la historia y constituyen todavía los símbolos más representativos de nuestra bimilenaria ciudad. En ellas pervive la memoria histórica de nuestra *Ecclesia* y de nuestra *Civitas*. La catedral es la iglesia-edificio que reúne en iglesia-asamblea a la iglesia-comunidad local. Ángel Sancho ha escrito muy acertadamente: «La catedral no es solamente esa enorme montaña armoniosa de piedras que vemos o esa emoción y admiración que suscita al contemplarla. Es algo más también que geometría y el cálculo del arquitecto... La catedral es, sobre todo, una idea, un acto de fe, una palabra construida... Literalmente, la palabra lo dice, es la «cátedra del Obispo».

La cátedra episcopal ha sido objeto de gran veneración a lo largo de los siglos, porque donde está el obispo, sucesor de los apóstoles, allí está la Iglesia de Cristo, convocada para vivir en comunión de vida y de amor fraterno. Por eso, las catedrales han gozado de una singular atención material y de una rica vida espiritual a lo largo de la historia.

Elías Yanes, actualmente arzobispo emérito de Zaragoza, en el prólogo de la monografía *La Seo de Zaragoza,* manifestaba, después de veinte años de paciente obra restauradora, el gozo de su nueva apertura con la frase de Santiago que rememoraba la casa caída de David: «Levantaré sus ruinas y la pondré en pie para que los demás hombres busquen al Señor» (Act 15, 16-17). Y añadía:

> «Por fin, la Seo de Zaragoza recupera toda su significación como espacio para el culto, al mismo tiempo que vuelve a brillar como uno de los monumentos más importantes del arte español. En la recuperada e íntima belleza de sus capillas y en la luminosidad de sus naves, el visitante podrá entender cómo, a través de los signos, el pueblo de Dios ha expresado, celebrado y comunicado los misterios de la fe, sus aspiraciones y esperanzas. También en este caso, *el hombre expresa, comunica y conserva a lo largo de los siglos las grandes experiencias y*

aspiraciones espirituales para que sirvan de provecho a muchos, más aún, a todo el género humano» (GS, 53)[20].

El pueblo fiel ha vivido con devoción las festividades del año litúrgico, celebrando los misterios de la vida de Cristo, que se actualizan a través de la liturgia. La Iglesia, madre y maestra, nos hace repetir el calendario litúrgico todos los años, porque vivir en Cristo es siempre nuestra asignatura pendiente. La Iglesia, pedagoga de la fe, invita a creyentes y no creyentes a participar en la liturgia y a visitar sus templos, por ese particular lenguaje que tienen los espacios sagrados y las obras artísticas. La liturgia y el arte se convierten en lenguaje de la fe para los creyentes. Toda catedral tiene sus lugares más significativos en el presbiterio y en el coro.

En el presbiterio[21] está ubicado el altar, lugar del *sacrificium eucharisticum,* que nutre la vida de la Iglesia. La Iglesia vive de la Eucaristía, como nos ha recordado Juan Pablo II en su decimocuarta carta encíclica[22]. En el centro de la nave principal de La Seo, «casi en el lugar del corazón», está el coro[23], el altar del *sacrificium laudis*. Altar y coro constituyen los dos pilares fundamentales de la vida litúrgica de cada catedral, cabeza y madre de todas las iglesias diocesanas. Estos ámbitos litúrgicos fueron los ejes de confluencia mutua de las festividades litúrgicas, de la misa conventual y del rezo del oficio divino.

Las festividades litúrgicas iban casi siempre acompañadas de la música sacra. El canto de facistol, llamado también canto llano, es el canto gregoriano que el clero catedralicio cantaba en el coro. En el Archivo Capitular de Música se conservan todavía estos libros de gran tamaño, predominando los de los siglos XVII-XVIII. El canto de órgano o polifonía, llamado también música mensural o música de atril, lo cantaba la capilla de música compuesta por músicos profesionales. De esta música, vocal e instrumental, se conservan extraordinarias composiciones de afamados compositores. Podemos aplicar al culto divino, las palabras que Emilio Duro Peña dedica a la catedral orensana:

> «Todo convergía en la pompa esplendorosa del culto divino: el edificio grandioso con sus partes notables (coro-altar); la comunidad humana numerosa, selecta, jerarquizada (obispo, dignidades, canónigos, racioneros, dobleros, capellanes, acólitos, y seises); la extensa red de propiedades para abasto de la mensa de los clérigos y sostén de la fábrica y mobiliario del templo; una teoría de derechos y privilegios para defensa y prestigio sacro de personas y de bienes; y el humilde y humano enjambre laborioso de empleados subalternos y menes-

20 VV. AA., *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998, p. 9.

21 Véase foto n. 10: Presbiterio de la catedral del Salvador (La Seo) con el altar, la sede del obispo y el retablo mayor.

22 Juan Pablo II, *Ecclesia de Eucharistia* (17-IV-2003).

23 Véase foto n. 11: Coro de la catedral del Salvador (La Seo).

trales de diversos oficios. Y, por supuesto, la Música y sus servidores: un vasto mundo dentro de otro mundo mayor. Porque entonces se respiraba y se sentía lo que hoy es preciso formular: que el canto y la música son algo esencial en la Liturgia; no un adorno, un adjetivo, un encaje sonoro que haga más vistoso y solemne el culto, sino algo entrañable que hace que el culto sea más culto. Cantar es rezar dos veces. Esplendor del culto significa una interioridad más rica y por ello más radiante y transparente; una interioridad más escatológica, más cercana al límite perfecto: el culto máximo será el de la Jerusalén Celeste –Catedral del Universo– cuando toda la Iglesia cante a coro los eternos Laudes a Dios y al Cordero. Mientras tanto sólo caben aproximaciones graduales»[24].

La documentación histórica, facilitada por los prelados zaragozanos de los siglos XII-XIII, nos muestra claramente que los derechos jurisdiccionales y las costumbres litúrgicas estaban plenamente unidos a la catedral. Pero, paulatinamente, la colegiata del Pilar y las parroquias de la ciudad de Zaragoza fueron ganando cierta libertad a costa de La Seo del Salvador. Sin embargo, la catedral continuó siendo el eje y el centro de la vida litúrgica diocesana. Todas las semanas el clero de la ciudad acudía puntualmente a La Seo para enterarse del oficio divino, del *Ordo oficii,* de la semana entrante.

III. Herencia medieval y tradición litúrgica

Cuando Alfonso el Batallador conquistó Zaragoza a los musulmanes en 1118, hacía ya casi medio siglo que había desaparecido en las iglesias de Aragón el rito nacional, el rito mozárabe. En Aragón se implantó la *lex romana* en 1071. Pero cuando los cristianos entraron en la reconquistada Zaragoza vieron que la iglesia de Santa María la Mayor (El Pilar) y la de las Santas Masas (Santa Engracia) practicaban el rito mozárabe, conservado solícitamente durante más de cuatro siglos.

Los obispos cesaraugustanos Pedro de Librana (1119-1128) y Sancho de Ahones (1216-1235) serán principalmente quienes, por medio de estatutos y concordias, irán regulando el culto zaragozano durante los siglos XII-XIII y acabarán sustituyendo el rito nacional por el universal romano. En estos tiempos existía todavía cierta independencia litúrgica en las diócesis. Zaragoza era entonces sufragánea de Tarragona. Al convertirse Zaragoza en sede metropolitana (1318), comenzó una mayor uniformidad, canónica y litúrgica, con la curia romana.

El inventario de los libros de Jimeno de Luna, último obispo zaragozano (1297-1316), nos ha permitido conocer en 1317 los libros litúrgicos de nuestra

[24] E. Duro Peña, *La música en la Catedral de Orense,* Orense 1996, p. 31.

diócesis[25]. Durante los siglos XIV-XV irán adquiriendo ya un carácter definido los libros litúrgicos cesaraugustanos: Calendario, Breviario, Misal y Ceremonial. Estos libros ordenarán y regularán la práctica del culto divino en la diócesis)[26]. La vida litúrgica adquiere entonces un carácter creativo particularista, influenciada no sólo por el derecho común, sino también por el costumbrismo local y la religiosidad popular, que no escapan de atavismos supersticiosos, legado medieval que llegará hasta el pontificado de don Hernando de Aragón (1539-1575). Este arzobispo cisterciense, de índole pastoral y talante reformador, nos dejará de su puño y letra un episcopologio con la historia de los obispos y arzobispos de Zaragoza[27].

El primer Calendario completo que conocemos de la diócesis de Zaragoza es de la primera mitad del siglo XV y ha sido publicado por Pascual Galindo[28]. Nos permite conocer la hagiografía diocesana y el grado de solemnidad de las distintas festividades. Los clérigos de Daroca ya celebraban en el siglo XIII con rito especial las fiestas de la Santísima Trinidad o de la Transfiguración del Señor, que se admitirán en el calendario universal más tarde. Asimismo, aparece con solemnidad *doble,* fiestas que adquieren también esa categoría en la curia romana más tarde, como algunas festividades de los apóstoles y la del arcángel San Miguel. Las frecuentes fundaciones pías elevan litúrgica y administrativamente la categoría de los días del Calendario:

> «La devoción de eclesiásticos y seculares a algunos santos determinados o a peculiares misterios o fiestas de Nuestro Señor o de la Virgen les inducía a

25 Los libros litúrgicos formaban sustancialmente la siguiente colección: A) *Calendario*; B*) Salterio. Breviario dominical. Breviario santoral. Responderos, dominical y santoral. Oficiero. Colectario y Mixto. El Breviario* era *secundum consuetudinem Ecclesie cesaraugustanae,* y tanto los oficieros como los breviarios podían ser simple o con canto y lienda; C) *Misal. Pistolero. Evangelistero. Mixto y Prosario*; D) *Ordinarium in officium episcopali. Liber ad reconciliandum penitentes y Ordo de VII ecclesiasticis gradibus.* Véase, al respecto, P. Galindo, *El Breviario y el Ceremonial Cesaraugustanos (siglos XII- XIV),* Zaragoza-Tudela, 1930.

26 Remitimos a la monografía de P. Galindo, *El Breviario..., o. c.,* tanto para un estudio litúrgico-hagiográfico diocesano en la Edad Media como para conocer la historia del *Breviario, Calendario y Ceremonial* privativos de Zaragoza.

27 Véase en la foto n. 12: una página del *Episcopologio* del arzobispo Hernando de Aragón.

28 P. Galindo, *El Breviario..., o. c.,* pp. 169-181. Hay un calendario de los clérigos de Daroca del año 1205. Si a este calendario le añadimos las fiestas especiales, como San Valero y otros días propios de Zaragoza, tendremos reconstruido en su mayor parte el calendario cesaraugustano de los siglos XII-XIII. Pascual Galindo arriesga la presentación de un calendario zaragozano del siglo XII sirviéndose del calendario darocense (año 1205), de la concordia de Sancho de Ahones (año 1221) y de la constitución de Pedro de Librana (1119-1128). Véase ibídem, pp. 113-115. También podemos acercarnos al conocimiento del calendario existente en tiempos de Hernando de Aragón, ya que al publicar los decretos del sínodo diocesano de 1539 se nos dan los días de vacación de la curia. Véase: *Constitutionum Synodalium omnium Archiepiscopatus Caesaraugustani epilogus,* Zaragoza 1542, s. f (sig. 1-100). Sobre la evolución de las fiestas locales: F. R. Aznar Gil, *Concilios provinciales y Sínodos de Zaragoza de 1215 a 1563,* Zaragoza 1982, pp. 103-107.

fundar, mediante donación especial o seguridad de rentas perpetuas, ciertas fiestas, esto es, rogando al Cabildo que las celebrase con peculiar solemnidad, que unas veces se limitaba a sólo la fiesta del Santo o del Misterio, que pasaba a ser de rito doble, y otras veces era seguida, en la feria siguiente o en la primera libre, de un aniversario por el alma del fundador de la fiesta doble. Admitida así la fiesta por el Cabildo, poco a poco recibía la misma solemnidad en los nuevos Breviarios de la Catedral. A veces esta nueva solemnidad llegaba a tener imitaciones o influencia aun fuera de la catedral»[29].

El elevado número de fiestas existentes en Aragón y la nueva cultura del Renacimiento, más sensible a la autonomía secular, trajeron como consecuencia una revisión del Calendario. Las Cortes de Monzón suplicaron al monarca, en 1528, que solicitase a la Santa Sede una bula apostólica que liberase a los aragoneses de la observancia de determinadas fiestas, por las negativas repercusiones que tenían en el aspecto económico:

«Ítem, por cuanto por la esterilidad de la tierra, y pobreza de la gente común, la observancia de las fiestas es muy dañosa al Reino. Por ende suplicase a S. M. quiera favorecer al Reino, para impetración de una Bulla Apostólica, con la cual Su Santidad absuelta a los Aragoneses de la obseruacion de las Fiestas, assi votivas, como en otra manera mandadas guardar; exceptuadas Domingos, Pasquas, Dias de Nuestro Señor, Fiestas de Nuestra Señora, Doze Apóstoles y Sant Iuan Baptista»[30].

IV. El canto litúrgico

1. Ministerios corales

En las catedrales la música abarcaba tres áreas que se encarnaban en tres servidores del culto: el sochantre, el maestro de capilla y el organista.

a) El sochantre era el encargado del canto llano o gregoriano. El sochantre dirigía el oficio divino (salmos, antífonas, himnos, responsorios), así como las misas y las procesiones en los días ordinarios.

b) El maestro de capilla se encargaba del canto polifónico, interpretado a diversas voces por la capilla musical. Ésta podía situarse en el coro, ante el facistol o en las tribunas de los órganos. Era el canto propio de los días festivos y se interpretaba en las funciones litúrgicas solemnes.

---

29 P. Galindo, *El Breviario..., o. c.,* pp. 75-76. También nos presenta las fundaciones particulares de fiestas dobles entre los años 1223-1332: Ibíd., pp. 88-89.

30 J. F. Andrés de Uztarroz, *Segunda parte de los Anales de la Corona y Reyno de Aragón siguiendo sus reyes Doña Juana y Don Carlos,* Zaragoza 1663, libro IV, p. 118; D. J. Dormer, *Anales de Aragón desde el año de 1525... hasta el 1540,* Zaragoza 1697, p. 387.

c) El organista destacaba entre los intérpretes de la música instrumental. Había también otros instrumentos musicales: chirimía, bajón, fagot, etc. El magnífico órgano de La Seo acompañaba y reforzaba el canto litúrgico[31].

El coro era el lugar destinado a los cantores. Todos los que tenían asiento en el coro estaban destinados a cantar o rezar en música semitonada. El coro, situado en la nave central, facilitaba la audición del oficio divino en todo el espacio sagrado. En un lugar preferente del coro estaba ubicada la silla episcopal, la actual de La Seo es gótica y decorada. A ambos lados del coro estaban las sillas de las dignidades, oficios, canónigos, beneficiados y racioneros. Por razones funcionales de alternancia en la salmodia, el coro se desdoblaba en dos partes: el coro del prior y el del chantre. Les seguían los demás participantes, respetando un riguroso orden de precedencias. Los beneficiados y racioneros se solían ubicar en los asientos del llamado coro bajo. Habitualmente se les concedía también el honor de asiento en el coro alto a los huéspedes, en sitio variable según su rango. Sabemos, por la documentación archivística, que eminentes cardenales, legados pontificios y canónigos de la sede primada de Toledo gozaron de este privilegio en La Seo zaragozana.

La sillería coral de La Seo consta de 117 sitiales de madera de roble, tallados por los hermanos Antonio y Francisco Gomar, Bernardo Giner y Mateo de Cambray. En 1721 se cerró el coro con una reja de bronce, obra de Juan Ramírez. El órgano se construyó en 1474. Detrás del facistol está sepultado el arzobispo don Dalmau de Mur, quien mandó construir el coro entre los años 1445-1447. En el coro bajo se colocaba el hebdomadario o semanero y los ministros asistentes. El centro coral lo ocupaba un enorme facistol, donde se colocaban los grandes cantorales, cuyos folios de pergamino iba pasando un capellán para facilitar una cómoda lectura. La mayoría de estos cantorales están iluminados con excelentes miniaturas referentes a los misterios de la vida de Cristo, de la Santísima Virgen y a las fiestas de los santos. Lo mismo podemos decir del magnífico coro del Pilar (s. XVI) que tiene sillería de madera de roble de Flandes de estilo plateresco, realizado por Esteban de Obray, Nicolás Lobato y Juan Moreto, con escenas de la vida del Señor y de la Virgen, cuya iconografía es un catequético resumen de la cristología y la mariología. Todo él enriquecido con elementos decorativos renacentistas.

Todos los servidores de las catedrales tomaban parte activa en el servicio litúrgico: presidían, servían por turno, cantaban y recitaban, de acuerdo a la minuciosa rúbrica del ceremonial. El cabeza del coro o *caput chori* era al principio el chantre (en latín cantor). Sin embargo, como este cargo constituía una dignidad catedralicia, el sochantre debía regir el coro y entonar todo lo que en él se cantaba; moderar el ritmo; asistir al facistol de canto llano; encomendar las antí-

[31] VV. AA., *El Órgano Mayor de la Seo de El Salvador de Zaragoza,* Zaragoza, 2003.

fonas a capellanes y mozos; dirigir el canto en las procesiones (usando capa pluvial y cetro); cantar la *Passio* y la *Angelica* en Semana Santa; prevenir y cuidar los libros de canto. Su puntualidad en el coro era básica y solía exigirse con rigor. Otra de sus incumbencias era la de confeccionar y leer, todos los sábados, la tabla del servicio semanal en el coro y en el altar. Junto a él, capellanes, salmistas, acólitos e infantes contribuían también a la solemnidad cultual.

El 23 de enero de 1551 el papa Julio III concedió un breve (custodiado en el Archivo de La Seo) al arzobispo y al cabildo catedralicio, limitando la facultad de celebrar misas en el altar mayor de La Seo. En adelante, sólo se permitirá celebrar en él al arzobispo y a los canónigos, y a los prelados que tengan su expreso consentimiento. La catedral era un importante centro de vida litúrgica. En 1549 se celebraban diariamente 43 misas perpetuas o de tabla, pero era la misa conventual el acto más representativo del culto divino. Se incentivó también la asistencia al coro con el aumento de las distribuciones. El 1 de mayo de 1549, el cabildo de La Seo decidió aumentar las distribuciones ordinarias en 16 sueldos diarios, con lo cual la distribución ordinaria alcanzó la cantidad de 117 sueldos al día; además, se determinó que en Adviento hubiese cada día *ultra* como en Cuaresma. Asimismo, en noviembre de 1553, se aprobó que todos los días, además de la distribución ordinaria, hubiese en maitines, tercia y vísperas *ultra* de 4 dineros para los racioneros y el doble para los canónigos, y que todos los días del año se distribuyesen 10 sueldos en la hora de nona. En enero de 1575 se determinó que en la catedral, conforme a la costumbre antigua y que aún se conservaba en algunas iglesias de España, estuviesen todos de rodillas en el coro desde la consagración al *Agnus Dei*[32].

2. Hábitos corales

Conocemos el traje ordinario y de coro que utilizaron los canónigos de La Seo durante su etapa regular, es decir, hasta 1604. El papa Clemente VIII les concedió cambiar este hábito en 1604 y posteriormente les concedió hábitos de seda el papa Inocencio XI en 1689. Durante el tiempo en que fueron clérigos regulares, el hábito era el siguiente:

a) Traje de los canónigos de La Seo durante la vida Regular (hasta 1604):

> «el cual consistía en una túnica talar con mangas anchas de paño de lana negro, una faja a la cintura y encima un roquete largo sin mangas, con grandes

[32] D. de Espés, *Historia de la Santa Iglesia de Zaragoza*, 853v; ACLS, *Liber actorum capituli... 1554,* 21v-22r: El 20 de abril de 1554 se dio licencia al comendador del monasterio de San Lázaro, fray Agustín del Molinar, provincial de la orden de la Merced, para poder celebrar en el altar mayor, ya que el día de Pentecostés debían celebrar Capítulo General los prelados y religiosos de dicha Orden. Le dejó el capítulo de La Seo el coro, el púlpito y el altar mayor «pro hac vice tantum», sin que se les cause perjuicio en su privilegio y con la condición de que quien diga la misa sea prelado; ACLS*, Libro de los actos...començado...anyo, 1527,* pp. 217, 226, 292-293; ídem, *Gestae Capituli 1568-1592*, 56r.

aberturas para los brazos, colgando de las hombreras una faja, en cada una, estrecha de unos dos ó tres dedos y de la misma tela del roquete que era de lino, y una gorra negra como birrete para la cabeza. Este traje debían usarlo no solo en el templo sino que también en casa; así lo da a entender la bula de secularización»[...]. Se nos describe también el traje coral: «el habito de grises que debían vestirlo dentro del coro y consistía, sobre el traje [descrito anteriormente], vestir un manto muy ancho de lana negro cerrado por todos lados, y con solas tres aberturas, las precisas para sacar la cabeza y los brazos, y con una falda de 3 palmos de larga, y sobre dicho manto un capillo de igual tela y color, holgado por la parte superior de atrás para meter la cabeza, concluyendo en punta prolongada, y cubierta la parte interior o la del pecho con pieles grises»[33].

b) Traje de coro que, desde la secularización (1604), el papa Clemente VIII les concedió que vistiesen en invierno:

> «capas negras con capillos de paño ó lana, forrados con pieles de armiños, sobre roquetes con mangas estrechas de lino sin puntas ni randas o encajes, y el manto y capillo guarnecidos sus contornos con vueltas ribetes botones y pespuntes de seda negros; y en verano sobre el roquete llevasen sobrepelliz de mangas anchas y alcuza o muleta ó esclavina de paño o roja de lana negra, con vueltas y ribetes botones de seda carmesí. Assi la Bula y el acuerdo capitular de 25 de febrero de 1606, de los que discrepa un poco el Estatuto del año 1643, ó sea en el color de los botones ojales y pespuntes negros. Unida la Seo con el Pilar por la Bula de Clemente Papa X, año 1575, en su párrafo 79, concede iguales habitos para ambos templos (pues a los del Pilar que habían intentado antes imitar los de La Seo, se les prohibio por la Santa Sede en letras de 1653): Debio usarse vueltas de color carmesi de seda en las capas, por algun tiempo en la Seo y asi se ve en las pinturas de aquel tiempo, como en los cuadros que adornan la capilla de S. Pedro Arbues».

c) Traje de seda, de invierno y verano:

> «concedido por bula de Inocencio Papa XI á 5 de Mayo de 1689 para distinguirse esta iglesia de las sufragáneas pauciendole usar en todos los actos religiosos ya capitulares, como particulares de dentro y fuera de la Metropolitana cada Prebendado. El uso de la cauda en los mantos ó capas, es de inmemorial en esta Iglesia como se ve en las tres epocas. En la del nº 3 y 4 según Estatutos debia repregarse fuera del coro y en el Presbiterio. En la del nº 5 y 6 se prende a la capa cuando ha de ir tendida que solamente es para recibir la vela en la Candelaria, la ceniza, la palma, la comunion y Adoración de Cruz en jueves y viernes santo; cuando sale y vuelve de ceremonia al coro el hebdomadario, al salir a predicar; y cuando el Dean preside en las procesiones, en cuyos 3 casos la leva el monaguillo, y un paje al Dean. La Forma del bonete que siempre ha sido negro de paño de lana sin ningun adorno, se ha usado con cuatro puntas prominentes quizas desde la secularizacion. El casquete ó solideo que hoy es de

[33] ACLS, *Actas Capitulares del año 1606;* ídem, *Fondo de libros de hábitos corales.* Dibujo sobre pergamino.

raso negro de seda con una borla (de uso voluntario y comun a todos los clérigos dentro y fuera de la Iglesia) no se sabe cuando se introdujo».

3. Tradición musical cesaraugustana

El concilio Vaticano II ha señalado que la tradición musical de la Iglesia constituye un tesoro de inestimable valor, «que sobresale sobre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a la palabra, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne» (SC, 112). La música sacra será más santa cuanto más unida esté a la acción litúrgica y enriquezca con mayor solemnidad los ritos sagrados. La finalidad de la música sacra es la gloria de Dios y la santificación de los fieles. La liturgia reviste una forma más noble cuando los divinos oficios se celebran solemnemente con canto y en ellos intervienen los ministros sagrados y el pueblo participa activamente. El concilio Vaticano II añade: «consérvese y cultívese con sumo cuidado el tesoro de la música sacra» (SC, 114). Al esplendor del culto contribuyen también los objetos sagrados con su dignidad y belleza (SC, 122-128). Asimismo el concilio insiste en la importancia del órgano de tubos: «Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales» (SC, 120)[34]. En Zaragoza podemos presumir de dos excelentes órganos, tanto en La Seo[35] como el nuevo órgano recientemente estrenado en el Pilar.

La cátedra episcopal zaragozana fue un punto de irradiación musical[36], junto con la música de los cenobios aragoneses y de los códices salidos de sus *scriptoria.* Sin embargo, bajo la influencia del monasterio de Cluny que había aceptado el rito romano, el papa Alejandro II impuso en España este rito con sus melodías en canto gregoriano. Con este fin se envió al cardenal Hugo Cándido a San Juan de la Peña. Nuestro cenobio aragonés influirá después en la implantación del rito romano en Navarra y Castilla

Después de la conquista de Zaragoza por Alfonso el Batallador (1118), La Seo restableció el canto litúrgico, pero no ya el rito mozárabe, sino el romano. Unas Constituciones Capitulares del Cabildo de La Seo del siglo XIII revelan la

34 Concilio Vaticano II, *Sacrosanctum Concilium,* nn. 112. 114. 120. 122-128.

35 Véase foto n. 13: órgano de La Seo.

36 Para una historia de la música en Aragón y Zaragoza, véase: P. Calahorra Martínez, *Historia de la Música en Aragón (Siglos I-XVIII),* Zaragoza, Librería General, 1977; ídem, *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. I. Organista, organeros y órganos,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1978; ídem, *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. II. Polifonistas y ministriles,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1978; L. A. González-Marín, J. V. González Valle, «Zaragoza, Archivo musical de las catedrales de La Seo y El Pilar de…», en *GEA. Suplemento, III,* Zaragoza 1997, pp. 399-405.

importancia que se muestra por la música litúrgica. Hablan ya del maestro de canto que deberá existir entre los beneficiados y racioneros, y determina sus funciones: enseñar a los niños; regir y corregir el coro, porque hay cantores que lo hacen tan mal que mueven más a risa que a devoción; y que el canto siga las normas establecidas.

Junto al canto litúrgico, aparecen otras manifestaciones musicales: el canto religioso popular y los dramas litúrgicos, el canto juglar, el nacimiento de la polifonía sacra y profana, los carros teatrales. El canto religioso popular y las representaciones o dramas litúrgicos se enriquecieron al poner texto a grupos de notas que se cantaban en una sólo sílaba. La liturgia se embelleció con un *tropo* (comentario) y la *secuencia* (comentario a las lecturas bíblicas)[37].

Nació también el drama litúrgico. Eran escenificaciones del misterio cristiano: Semana Santa y Pascua de Resurrección. El *Lignum crucis* era venerado en el oficio de vísperas. Al llegar al himno de la liturgia de esta hora canónica, la capilla de música (maestro, tenor, bajo e infantes, acompañados de un músico que tañía un fagot) se arrodillaban al pie del altar mayor en torno al atril en el que se hallaba el himno *Vexilla Regis* a cuatro voces. Es un himno que exalta el triunfo de la Cruz de Cristo. Esta pieza musical en pergamino, sobre tabla en forma de libro abierto, constituye una de las joyas del Archivo de Música. El antiguo *Oficio del sepulcro* perduraba todavía en La Seo, según Pascual de Mandura[38], a finales del siglo XVI. Fue mejorado en sus elementos artísticos musicales, pero eran menos ricos y expresivos sus diálogos y gestos que en su remoto origen, según Pedro Calahorra[39]. Un leve recuerdo de todo aquello era el cortejo procesional que el Domingo de Pascua, en el siglo pasado, a la altura del Monumento, la capilla de música cantaba en un polifónico *Regina coeli laetare, aleluya*. Esta fiesta la instituyó el canónigo Español «y dexo para ella 100 sueldos de renta»[40].

4. Orden de las festividades y reforma musical

El ejeano Pascual de Mandura nos cuenta en su libro *Orden de las festividades* la solemnidad litúrgica y singularidades de cada fiesta siguiendo los meses del año, las procesiones, rogativas, los días que había órgano o motete,

37 El *Prosarium-Troparium* de la catedral de Huesca, son textos referentes a la conquista de la ciudad oscense.

38 ACLS*, Armario de Privilegios,* letra M; P. de Mandura, *Orden de las festividades..., o. c.,* 75v-76v.

39 P. Calahorra Martínez, *Historia de la Música..., o .c.,* pp. 22-23.

40 ACLS, *Armario de Privilegios,* letra M; P. de Mandura*, Orden de las festividades..., o. c.,* 76v. Indica que se distribuía la renta de 100 sueldos de la siguiente manera: al que alumbra: 2 s; a los cantores: 16 s; a los ministriles: 14 s; a los escolares: 9 s; al que hace el monumento: 16 s; para cera y aceite: 27 s; al sacristán: 6 s; para ramos: 8 s; para otras cosas: 2 s.

y nos relata, entre otras, la originalidad con que se celebraba la fiesta de San Juan Bautista, el 24 de junio, en La Seo:

> «Esta fiesta es de primera clase y assi se hace seys capas mayores y se sacan al altar las cabeças y las reliquias, y ay salmodia en las primeras vispras. Este día, de costumbre muy antigua, en maytines el Dormitolero de la Iglesia tiene obligación de traer guirlandas de hierbalan y sendos manojos de poleo para cada uno de los que están en maytes y aunque en tiempo mas antiguo no se dauan sino a Dignidades Canónigos y Officinas, pero después se han dado yndifferentemente a todos los que están en maytines. Los cuales se ponen las irlandas sobre los bonetes y Vesta manera estan en el choro, y se da al Arçobispo si esta presente su guirlanda y manojo, la qual recibio el Arçobispo [Andrés] Santos estando dicho dia en maytines y la puso sobre su sitial, y la tuuo un poco sobre su cabeça, y el semanero de missa hace su officio con su guirlanda en la cabeza y aun ua a yncensar con ella al Altar y al Arçobispo, y assi lo hize yo el Canonigo Mandura yncensando el Altar y al Arçobispo con dicha guirlanda en la cabeza, y no es indecencia como no lo es estando en qualquiera ocasion los Reyes que suelen yr el dia del Corpus con sus coronas siempre puestas [...] pero después de algunos años como nadie se las ponia dexo el Refitolero de traerlas, y no se traen; pero siempre tiene essa obligacion el Refitolero, y la ceremonia era muy buena en la fiesta deste santo, y parece que tubo fundamento en el himno de laudes que la Iglesia canta deste santo»[41].

Las actas capitulares mencionan también ciertas extravagancias en que se veían envueltos los capitulares en la fiesta de los Santos Inocentes. El coro era dirigido por un infantico, vestido de obispo: era la llamada *fiesta del obispillo*. Las cuentas de la fábrica de La Seo del año 1500 recogen también los gastos que se realizaban con motivo de la fiesta de Pentecostés. Se creaba un artificio teatral: paloma, diadema, estrella, ángeles, rosas arrojadas sobre los fieles que contemplaban un cenáculo donde la escolanía de La Seo, revestidos sus miembros de apóstoles, recibían el Espíritu Santo.

El Concilio de Letrán (1215) prohibió a los clérigos ejercer el oficio de juglares, aunque el canto popular de juglares existía en la sede cesaraugustana. A mitad del siglo XIV, Carlos II de Navarra, dio 40 florines de oro a los juglares del arzobispo de Zaragoza que habían actuado ante él. Estos juglares los veremos participar todavía, en el siglo XVI, en la solemne procesión del Corpus Christi en Zaragoza. Los jurados de Zaragoza les pagaron 112 sueldos por participar en la procesión del año 1525. Y en la procesión de 1550 participaron unos ochenta músicos de arte menor, que tañían rabeles, tamborinos, arpas, vihuelas de arco, gaitas y otros instrumentos[42]. Estas tradiciones teatrales y musicales fueron suprimidas por la normativa litúrgica del concilio de Trento.

---

[41] Ibíd. 23r-24v.

[42] P. Calahorra Martínez, *Historia de la Música..., o. c.,* pp. 25-27.

La Seo tenía un maestro de canto que era el responsable de la música litúrgica coral y de los niños o «infantitos», constando la existencia de estos niños en 1317. También El Pilar tuvo niños de coro y ambas escolanías se unieron en 1931. Junto con el canto llano que permanece en La Seo, como secular tradición hasta nuestros días, la polifonía comienza a instalarse en la liturgia. Posteriormente, las funciones del maestro de canto las desarrollaron dos personas: el capiscol o director de coro y el maestro de capilla. El polifacético García Bailo era maestro de capilla en 1474. Y en el año 1547, son tres los racioneros que tienen distintos cargos musicales: maestro de canto (Martín de Aranguren), capiscol mayor (Pedro de Apiés) y maestro de capilla (Jaime Talamantes).

El canto eclesiástico recibió el nombre de canto llano, en contraposición al canto medido de la polifonía, pero era un canto pesado. Cantar fuerte y alargar las notas era una forma de solemnizar la liturgia. En el siglo pasado todavía se cantaban lentamente unas antífonas gregorianas en los pasaclaustros de la catedral de La Seo. De este canto gregoriano se conservan numerosos códices, con notación sobre pergamino a dos colores y encuadernados en cuero y cerrados con artísticos herrajes.

Gran importancia cobró la música en las coronaciones regias en La Seo: desde Pedro III (1276) hasta Fernando de Antequera (1414). Unos lo hicieron con la máxima sencillez y otros con la mayor pompa, lo que invitaba a la fiesta y al regocijo popular. En la coronación de Pedro IV el Ceremonioso, el ceremonial, en la parte cantada de la misa, dentro de la cual tenía lugar la consagración y coronación, contiene el canto del prefacio, las letanías de los santos y el *Te Deum*.

En los siglos XV y XVI se extendieron en Zaragoza los carros teatrales. La parte literaria era en ocasiones cantada. El Archivo de La Seo recoge la expensa extraordinaria que realizó el arzobispo Alonso de Aragón, en 1487, para montar los cadalsos de la representación de la noche de Navidad que contemplaron los reyes Fernando e Isabel, llegados a Zaragoza desde Córdoba. El arzobispo y los canónigos pusieron a disposición del maestro Epifanio (maese Piphan), compositor de la música: actores, cantores, escenario y tramoya. El acto gustó a tan reales huéspedes y al pueblo zaragozano. Unos días más tarde se divertirán también con el *entremés de los pastores*. Carros del Juicio, de la Ascensión, del Infierno y otras representaciones se hacían en la fiesta del Corpus Christi o en los domingos siguientes, y en las que no faltaban las buenas voces. Estas actuaciones religiosas fuera de la liturgia (dramas y representaciones litúrgicas) se venían celebrando, en las parroquias, en los Monumentos del Jueves y Viernes Santo, como nos consta en San Pablo en 1536. La iconografía musical del ábside románico de La Seo (siglo XII) o del retablo de su altar mayor (siglo XV) nos dejan testimonio de ángeles tañendo instrumentos musicales.

Los arzobispos Alonso de Aragón y sus hijos, Juan II y Hernando, todos pertenecientes a la Casa Real, potenciaron la música litúrgica, tanto con iniciativas personales como con normativa sinodal y conciliar. El racionero Diego de

Espés nos dice que Alonso de Aragón «tuvo principalísima capilla de muchos y excelente cantores» y que Juan II de Aragón «era muy aficionado a música y así tuvo gran capilla de cantores». El arzobispo Hernando de Aragón manifestó una gran sensibilidad litúrgica y afición al canto: «Exercitaua los actos pontificales con gran deuocion y gracia particular que tenia, como lo rrefieren todos los que le alcançaron. Preciose de cantar muy bien lo que tocaua a su sancto ministerio quando hacia el oficio»[43]. Tanto el arzobispo Alonso de Aragón como Hernando fundaron seis capellanías y raciones de cantores en La Seo, con buenas rentas. En el siglo XVIII las de Alonso de Aragón estaban destinadas a contraltos, bajón primero, tenor primero, tenor segundo y sochantre[44].

Un claro interés por el ordenamiento y desarrollo del culto divino y de la música sacra se percibe, en la diócesis de Zaragoza, durante el largo pontificado del arzobispo Hernando de Aragón (1539-1575). Sirvan de botón de muestra las siguientes iniciativas: los mandatos específicos en las visitas pastorales; la normativa sinodal y conciliar; la impresión de varios libros litúrgicos: Misal, Breviario, Dominical, Diurnal, Santoral y otros; el restablecimiento de las procesiones, suspendidas por los ininterrumpidos pleitos entre La Seo y El Pilar; la institución de varias raciones y numerosos beneficios; la presencia en las ordenaciones sacerdotales; los regalos de ornamentos; la ampliación de La Seo y la edificación de capillas; la asistencia a las grandes festividades litúrgicas; la importante labor constructora y restauradora de los edificios sacros; el fomento del canto litúrgico[45].

Las Constituciones Capitulares de La Seo eran exigentes con el maestro de capilla. Ordenaban que fuese «muy buen contrapuntante y compositor, que tenga buen aire en la música y ponga con presteza la voz». En el siglo XVI destacaron: Pedro de Apiés, Jaime Talamantes, Melchor Robledo (que daba diariamente lección pública de canto de órgano y contrapunto en La Seo), Jusepe Gay y Cristóbal Téllez.

El canónigo Mandura nos ilustra sobre el ceremonial y la música de las distintas fiestas, procesiones, claustras, letanías. Nos indica que en algunas fiestas se cantaba a *fabordón* (Anunciación, San Hermenegildo y otras). En la fiesta de Santo Dominguito de Val los agricultores cofrades daban «duraznos y albacas» y «vino tocado en la cabeça del santo» a la gente y que los infantes adornaban su capilla y daban a besar la reliquia y les daban limosna, de manera que los

[43] D. de Espés, *Historia..., II, o. c.,* 1028v.

[44] ACLS, *Catálogo de los poseedores de las raciones llamadas de Menga, de las de patronato, de los beneficios de entera y media distribución, de las raciones nutuales de los Sres. D. Fernando, D. Lope y D. Alonso; y de los beneficios de Menga,* Ms. 1771; A. Lozano González*, La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días.* Introducción y estudio a cargo de Antonio Sequero, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza 1994, p. 19.

[45] I. Miguel García*, Don Hernando de Aragón…, o. c.* Tesis inédita.

infantes «salen horros de su gasto y aun ganan dineros» Señala también que se dice toda la Pasión el Domingo de Ramos «a canto de órgano, pero que no parece tan bien como la antigua». Dice textualmente:

> «El año 1598 se trato que se cantase la pasión con los dichos que hizo Robledo y las siete palabras que es cosas admirable y se consulto con el Arçobispo, y dixo que le parecia bien, y entendiendo que se hauia de decir assi vino muchissima gente, y seria bien se continuase desta manera en todas las pasiones porque esta memoria de la passion de Christo es justo se haga con la autoridad y deuocion que conuiene, y asi se ha entendido que oyendo su Majestad del Rey Don Filippe nuestro señor la pasion del Domingo de Ramos a canto de organo, mando que no se cantase mas sino que se desterrase, y me parece que fue mandato de Principe catolico y christiano»[46].

El prelado Hernando de Aragón manifestó gran interés por el canto litúrgico. El capítulo de La Seo determinó, en la Navidad de 1550, por expresa voluntad del prelado, que en todas las misas cantadas que se celebrasen en la catedral, tanto en el altar mayor como en las capillas, se cantase el prefacio y el padrenuestro, y no se dejasen de cantar por sermón u otra causa. Y así se hizo ya en la misa del alba del día de Navidad y en la fiesta de la Circuncisión[47].

El canto catedralicio alcanzó en esta época un gran esplendor bajo la dirección del maestro Melchor Robledo, que creó lo que ha venido a llamarse «la escuela de polifonía aragonesa». En 1569 es nombrado maestro de capilla de La Seo, después de haber desempeñado el mismo cargo en El Pilar. Robledo es considerado por los eruditos uno de los grandes maestros de la literatura polifónica del siglo XVI en España, con un estilo entroncado con el de Vitoria o Morales, a pesar de ser menos imaginativo.

En La Seo encontramos todavía en esta época que el *cantus primus* y el *cantus secundus* lo desempeñan adolescentes o adultos castrados, cosa también frecuente en otras catedrales españolas. La capilla de La Seo debió contar entonces con excelentes cantores, ya que desde Roma se mandó al nuncio español, en junio de 1574, que escribiese a los maestros de las capillas de Zaragoza y de Ávila, Robledo y Navarro respectivamente, agradeciéndoles el envío de cantores para la capilla papal, los cuales habían sido probados por buenos y suficientes[48].

---

46 P. de Mandura, *Orden de las festividades..., o. c.,* 56r-v.

47 D. de Espés, *Historia..., o. c.*, II, 852v.

48 ASV, NS, 15-II, 357r; D. Pérez, *Libro de memorias de las cosas que han occurido en la Seu de Çaragoça y algunas otras que parecieron dignas de memoria, continuado a otro de los años pasados, comiença éste el año 1553, hecho por el canónigo...,* II., 4v: El 10 de febrero de 1553 es ascendido Lázaro de Mur de infante menor a mediano y entró en su lugar menor Miguel de Bielsa, de Lécera, «dizen que es capado»; ibíd., 9r. 18v: El 8 de agosto el cabildo recibió un «tiple capado», mancebo de alrededor de 20 años, se le asignan 20 libras y distribuciones de racionero. No tenía mucha voz, pero era buena y bien entonada, cantaba de buena gracia, era buen contrapuntante, y hombre bien criado y cortesano; ibíd., 64r: Pedro Sanz entra de infante, «es capado».

Al valorar la música en La Seo durante el siglo XVI, Pedro Calahorra indica:

«Al hablar de esta capilla de música de la catedral de La Seo, podemos hablar sin exageración alguna de una escuela de polifonía aragonesa, puesto que además de una práctica constante y rica de música polifónica, casi todos los maestros de la misma o son aragoneses de origen, o se han formado musicalmente en Zaragoza. El hecho se engrandece si contamos a los maestros aragoneses de las restantes capillas aragonesas»[49].

Pero según Mandura las prácticas litúrgicas no eran del gusto de todos, respecto al ceremonial del Domingo de Ramos dice:

«La Passion se dixo esse dia toda a canto de organo y punto por letra y parecio muy bien y fue mas breue que quando uno solo dize el processo y esta passion la hizo traer el Arçobispo de Albarracin que hauia venido de Valencia y porque no estaua puntada la passion del martes y virnes mando el Arçobispo al maestro de capilla Francisco de Silos las puntasse y assi se dixeron.

Despues parecio que era mejor dezir la passion como se costumbraua diziendo uno el processo de la passion y que no se quedassen por dezir los passos que Robredo compuso por ser famosos y de mucha deuocion en la passion del miercoles y viernes.

El Arcobispo se sintio desta mudança, porque llamo al dicho maestre de capilla y le dixo que como no hauia dicho la passion a canto de organo, que seria por no trabajar ni cansarse los cantores, respondiole no monseñor sino que el cabildo ha ordenado se dixesse dessa manera. No hablo mas palabra el Arçobispo desta mudança que la passion se dixesse como antes ha parecido muy bien porque se ha tenido por cosa mas graue y de mas autoridad y deuocion principalmente con los dichos de Robledo que se quitaban con dezir la passion desse otro modo a canto de organo y esta passion se canto delante de su majestad del Rey don Phelipe nuestro señor y mando que no se cantasse mas en su capilla y assi se ha cantado en esta Iglesia la passion que antiguamente se ha cantado.

Este año 1601 dixo el Arçobispo que parecia bien la passion a canto de organo y que se cantasse el Domingo de Ramos solamente y que los demas dias se cantassen las ordinarias y los passos de Robledo y assi se hizo y parecio al Cabildo dar al Arçobispo esse contento. Año 1602 no se canto la pasión de Ramos ha canto de órgano, sino la ordinaria como las demás»[50].

V. Usos y abusos de la Catedral

La catedral es un microcosmos que permite infinitos acercamientos y preocupaciones. En las últimas décadas, muchas personas hablan y legislan sobre nuestras catedrales, creándose enfrentamientos entre el arte y la liturgia. Por

[49] P. Calahorra Martínez, *Historia de la Música, o. c.,* p. 71.

[50] P. de Mandura, *Orden de las festividades… o. c.,* 133r-v.

ello, es conveniente escribir sobre las esperanzas y manipulaciones que alientan o amenazan a las catedrales. Es decir, lo que Miguel Ángel González García, canónigo archivero de Orense, ha llamado «el uso honesto y el abuso interesado de la imagen y de la realidad de la catedral»[51].

Hablamos de la iglesia madre de una diócesis. La sede donde el obispo tiene su cátedra. Rígete, en su *Historia de la Liturgia,* dice:

> «Su erección era decretada por un plebiscito universal, casi como un acto de fe colectiva. Para ella se derrochaban riquezas, se traían desde lejos mármoles y columnas, era construida por todos con la propia fatiga. La empresa era sagrada y merecía indulgencias. En aquel libro de piedra no firmaban generalmente ni arquitectos ni trabajadores; la obra colectiva debía ser el credo y la alegría de todos; era sobre todo, un sagrado patrimonio común».

¿Se puede aplicar hoy esto a nuestras catedrales? ¿El pueblo creyente asume como propia la fatiga de su mantenimiento? La catedral en un mundo secularizado ya no es el epicentro de la vida, aunque a veces sus valores estéticos sigan imponiéndose como reclamo para cosas que poco tienen que ver con el misterio sagrado que las vio nacer y crecer.

En la antigüedad nadie dudaba de la razón de ser de una catedral, que es lo mismo que hoy sigue proponiendo el *Ceremoniale Episcoporum*: el centro de la vida litúrgica de la diócesis. Está incluida la dimensión cultural que desde la dimensión de la fe es cultura que evangeliza, humaniza y dignifica a la persona. En toda catedral pervive el evangelio inculturizado y la cultura evangelizada.

¿Ven así las catedrales los clérigos, el pueblo sencillo o los responsables políticos de la Cultura cuando legislan o subvencionan una obra? Afirmaba Romano Guardini, en su obra *Los signos sagrados*, que «los hombres modernos tienen que volver a aprender el valor profundo de los gestos» y previamente el significado sorprendente de los símbolos. ¿Captamos la teología del arte o sólo los estilos artísticos?

1. Algunas patologías

Las rutinas de visión, incapaces del impacto estético y espiritual, que acaban por resultarnos tan familiares que pierde la capacidad de regalarnos un mínimo mensaje; cuando su pervivencia o un percance se vende como reclamo informativo parece que se retoman sus valores; tras el concilio Vaticano II

[51] M. A. González García, «La catedral en la encrucijada de un nuevo milenio: (Usos y abusos de su realidad y de su imagen)», en *Congreso de Cabildos Españoles*, Tenerife 1999. Resumimos algunas ideas de la ponencia de este canónigo orensano y profesor de Historia del Arte.

baptisterios y coros han perdido su función; la mala eclesiología de parte de los que se acercan a la catedral, que no captan que es imagen de la Jerusalén Celeste; ni la cátedra como expresión del magisterio episcopal, fruto de silencios programados en las guías de visita y en los libros de texto; nuestras deficiencias en la oferta de la catedral: una catedral cerrada poco puede explicar de la apertura de Dios a los hombres o una catedral donde te atienden con desatención; la manipulación de la catedral a favor de otras realidades que no le competen, porque es evidente que la catedral vende y es el símbolo de la ciudad.

2. Visiones superficiales

Hay catedrales que se estudian sólo como obras de arte: profesores que llaman la atención a los alumnos sobre las bóvedas, los sepulcros, los retablos, quedándose en lo puramente anatómico del edificio y que impide que se pueda captar el alma de la catedral. Tampoco es frecuente que un párroco acuda con sus feligreses a la catedral o que un catequista o un profesor de religión aprovechen el espacio catedralicio como una lección saludable de evangelio y cultura religiosa. Incluso los prejuicios de los sacerdotes sobre la catedral, vista como asiento de unos eclesiásticos elitistas y contrapuestos a la pastoral parroquial.

3. La catedral robada o secuestrada

Personas que, aprovechando el gancho que tiene la catedral, no tienen entre sus fines ninguno de los que la Iglesia supone que debe cumplir el primer templo de la diócesis.

a) Desde fuera: el abuso. El uso de su imagen como producto de mercado. La apropiación del espacio de la Catedral de modo agresivo: apropiación de sus bienes y profanación del edificio, programa que ha figurado en todas las revoluciones: francesa, bolchevique, frentepopulista. Ahora la invasión es pacífica: conciertos de música profana, exposiciones, consejos que sueñan con sustituir a los cabildos, legislaciones que supeditan la liturgia a la estética o a la opinión erudita laicista, actuaciones que se programan sin contar con los cabildos por aquello de quien paga manda y «la catedral acaba por ser un producto cultural solamente, que se vende y se enmarca dentro de la sociedad de consumo y se habla por ejemplo de la Ruta de las Catedrales como se habla de la ruta del vino.

b) Desde dentro: el desuso. Hay catedrales sin alma: sin culto, sin plegaria, sin silencio para orar, sin proclamación de la Palabra o sin Eucaristía. Cuando una catedral se queda vacía de fieles, se llena de turistas. Los cabildos deben poner más empeño e imaginación para que la Catedral tenga alma. Una catedral en la que no se ora, no es una catedral; sino un lugar vacío, que lo

llenarán pronto con productos de cultura o turismo, pero nos privarán de algo muy importante en una sociedad secularizada, que necesita invitaciones a la trascendencia y lugares para encontrar a Dios.

3. Fieles y turistas

La visión capitalista y materialista busca sacar provecho económico o rendimiento político a sus inversiones. Las catedrales interesan porque en ellas se hace negocio: el turista, no el creyente, es el punto de mira. Nuestra tarea es que quien entra turista salga peregrino: que al salir de la catedral le deje interrogantes de tipo espiritual. Un porcentaje alto de visitantes agradecen que se les oriente la mirada hacia la belleza que es placer para los ojos y lección para el espíritu. Se ha de luchar para alejar los guías secuestrados en explicaciones prosaicas, superficiales, tendenciosas o chocarreras. Hemos de hacer una seria programación del modo de presentar el mensaje de nuestras catedrales. Fomentar la edición de publicaciones que sean científicas y asequibles, no simples devocionarios. «La preocupación de todos en ayudar a crear una propuesta alternativa a la meramente civil, que no tiene por qué suponerse enfrentada sino buscando suplir sus carencias».

4. Arte total y catedral integrada

Uno de los conceptos que se barajan al interpretar una obra de arte es el concepto de arte total. Dentro del marco arquitectónico de la catedral, una liturgia preparada y celebrada con dignidad, la música, el incienso, los ornamentos, la orfebrería, la oratoria, la luz, los retablos, la procesión, el silencio se apoyan y nos ayudan a encontrar el hondo significado del templo. Sin todo ello integrado en el espacio y el tiempo de la catedral no sabremos nunca lo que es una catedral viva y cauce de vida. La revalorización de la catedral no se termina en la restauración o limpieza de retablos y capillas, hay que completarla desde la óptica de devolverle al espacio catedralicio su alma de liturgia y cultura cristiana, de silencio y de plegaria. Esta sabia integración es lo que vivió la catedral a través de los distintos ministerios capitulares: fabriquero, magistral, lectoral, maestreescuela, archivero, organista… que no sólo lo eran de nombre sino con una dedicación intensa. Las circunstancias han cambiado, pero su solución no está en una dedicación a la baja. Si no las dotamos de las funciones litúrgicas, pastorales y culturales que le son propias según su naturaleza, nuestras catedrales pueden quedar convertidas en un inmenso museo para la visita curiosa de visitantes y turistas.

La catedral sigue siendo el mejor símbolo de trascendencia. El animoso esfuerzo de restauración, los estudios que no cesan… son señales evidentes de que las catedrales miran al futuro. Tal vez estén dando la razón a Malraux al afirmar que el siglo XXI será un siglo religioso o no será nada. Afirmación que

nos compromete: las catedrales serán edificios religiosos o no serán nada. Mantenerlas vivas es una necesidad para humanizar y evangelizar la historia. Nuestro mundo precisa una catedral porque «aquí encuentran la paz los hombres vivos, paz de los odios, paz de los amores» como escribía Cernuda en su poema atardecer en la Catedral.

VI. La misión pastoral de los archivos eclesiásticos ¿cómo llevarla a efecto?

El patrimonio documental de la Iglesia refleja un gran foco de luz para conocer la historia personal y social de nuestro pueblo. Sin embargo, los depósitos documentales han sido a veces considerados: «*papeles viejos*, *antiguallas*... lo que hace que a menudo sean conservados en sótanos, almacenes y alacenas junto a otros enseres». La deficiente custodia de la documentación en dominios particulares y la desaparición de la misma por sucesos históricos o por fenómenos de carácter natural, han mermado dicho patrimonio y han dejando espacios vacíos en nuestra memoria histórica que dificulta la investigación.

1. Función pastoral

La utilidad, la riqueza y la proyección pastoral y cultural que conserva la documentación que nuestros antecesores nos dejaron como herencia debe poder ser consultada. Son documentos vivos de nuestros predecesores, cuya vida palpita todavía entre los antiguos, no viejos, documentos archivísticos. Un cambio de mentalidad desde hace unas décadas ha comenzado a valorar el patrimonio documental como «algo valioso y digno de atención y cuidado». El patrimonio archivístico tienen un gran valor e importancia para la pedagogía de la fe y constituye una mina sorprendente para numerosas ciencias: sociología, antropología, demografía, etnología, geografía económica, historia del arte, historia de las mentalidades, historia general y de las instituciones, que descubren nuevos datos para una historia integral. En los archivos palpita la cultura evangelizada. Los archivos «no son sedes donde se almacena letra muerta, sino entes vivos donde la Memoria de la Iglesia se hace servicio, se hace vida».

Constituyen fuentes importantísimas para construir la historia en sus múltiples formas de expresión religiosa y social, mostrando a la sociedad la acción pastoral de la Iglesia universal y local. Son instrumentos pastorales que conservan y transmiten cultura.

La Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia, erigida el 29 de junio de 1988, en la carta *La función pastoral de los Archivos Eclesiásticos* (2-II-1997), nos habló sobre la importancia de la transmisión de este patrimonio documental, las líneas esenciales de un proyecto orgánico, la conservación de

los documentos y de la valoración del patrimonio documental para la cultura histórica y la misión de la Iglesia[52]. Es necesario cuidar y mimar los archivos para «conservar, transmitir, reavivar y valorizar» la propia memoria institucional. El que no sabe de donde viene, es difícil que sepa a donde va. Es necesario además cuidarlos para su adecuada conservación y generosa difusión. Esto exige dedicación para confeccionar inventarios, catálogos, guías e índices que permitan tanto un control documental como una difusión social. Asimismo es conveniente confeccionar reglamentos que faciliten el correcto funcionamiento del archivo y aplicar las nuevas técnicas informáticas para facilitar su conservación y difusión ante posibles peligros de pérdida. Los archivos de la Iglesia forman parte del patrimonio nacional pero deben gozar siempre de autonomía eclesial. Debemos estar vigilantes para que la desamortización material del siglo XIX no se vea complementada con una desamortización cultural en el siglo XXI.

La Pontificia Comisión de Bienes Culturales invita a los obispos a atender con solicitud pastoral los archivos eclesiásticos. Y recomienda:

– Reafirmar el respeto que la Iglesia ha manifestado hacia otras culturas.

– Cuidar y valorar los archivos como una realidad cultural

– Cuidar los documentos utilizando las nuevas tecnologías.

– Organizar los archivos con criterios operativos homogéneos.

– Procurar la recuperación de los archivos confiscados como consecuencia de las vicisitudes histórico-políticas.

Animar y cuidar la preparación técnica de los archiveros para dirigir los archivos eclesiásticos. «Que sean personas particularmente «preparadas, estables, expertos y capaces».

«El cumplimiento de las muchas exigencias de los archivos depende de la profesionalidad de los operadores». El archivero, aunque trabaje en la trastienda y no en el escaparate, no debe ser un simple almacenero de documentación. La conservación y custodia la facilita una buena organización de estos documentos de la memoria institucional. Es importante que el archivero elabore inventarios y cuide la restauración y conservación (iluminación, climatización, grado de humedad y adecuada temperatura) de estos bienes culturales. Y todo esto se hace con personas y con dinero, pero es muy útil el voluntariado siempre que esté adecuadamente orientado por el archivero. Es necesario informarse y formarse.

52 Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, *La función pastoral de los Archivos Eclesiásticos* (2-II-1997).

El patrimonio documental es importantísimo para la cultura histórica y para la acción misionera de la Iglesia. Cuando la Iglesia abre sus archivos está evangelizando, está mostrando los frutos del humanismo cristiano a creyentes y no creyentes.

El patrimonio no sólo debe conservarse, sino debe también ser utilizado. No puede negarse el acceso al patrimonio documental a quienes desean conocer la historia de la Iglesia en sus cambios culturales y sociales. Hemos de ser generosos con una apertura desinteresada, una excelente acogida y un verdadero servicio ofrecido a quienes se acerquen a nuestros archivos. Atender a los investigadores es una forma de amarlos y servirlos en Cristo.

Junto al archivo particular es oportuno tener una pequeña biblioteca con las publicaciones relativas a cada archivo, que ilustren su historia, sus actividades y su acción social. Incluso sería conveniente tomar iniciativas en un ámbito más general (diócesis, vicarías, arciprestazgos) para buscar una actividad y un servicio más eficaces. Hay que explotar la mina de los mecenazgos generosos y tener prudencia con los mecenazgos interesados. Muchas instituciones financieras, dentro del ámbito de su acción social, están encantadas de colaborar con estos «austeros tabernáculos de la memoria» que son los archivos.

Una institución sin memoria es difícil que sepa redescubrir y actualizar su carisma fundacional. El archivo es una especie de brújula que señala el norte, es decir, la naturaleza e historia de una institución. Por eso, desde la antigüedad los pueblos vencedores han tratado de quemar los archivos de los pueblos vencidos. Quemar o robar un archivo (como hizo Napoleón con el Archivo Vaticano) significa borrar la memoria e historia de una institución.

El archivo guarda memoria de obras sociales (acción caritativa-social, defensa de los intereses gremiales y profesionales); de publicaciones (grabados, estampas, revistas, boletines informativos, cedés, videos, discos musicales); iniciativas de convivencia (peregrinaciones, excursiones, comidas de hermandad); vida litúrgica (eucaristías, pregones, sermones, vía crucis, dolores y lagrimas de Nuestra Señora); iniciativas artísticas (imágenes y su financiación, mecenazgos, artistas, grabados devocionales, etc.,).

2. Orientaciones archivístico-pastorales

Pretendo simplemente dar algunas pautas archivísticas y existenciales que nos ayuden, tanto a conservar su acervo cultural, como a estar sobre aviso sobre algunos usos y abusos que pueden anidar en el frondoso árbol de estas instituciones seculares.

2.1. Normativa elemental para la pervivencia del patrimonio documental

Cuidar el archivo de cada institución, procurando que tanto el depósito como el estado del documento garanticen la supervivencia. Si el tabaco es peligroso para la salud y puede llevar a la muerte, unas actas escritas con bolígrafo u ordenador pueden dañar la salud del documento. Es aconsejable que el documento original se escriba en tinta y buen papel, aunque esto no impide la conservación de copias impresas. Los documentos antiguos, escritos muchas veces con tintas ferrosas que perforaban el papel han llegado hasta nosotros; deteriorados, pero han llegado ¿Tendrán larga vida unas actas redactadas en soportes y tintas inadecuados? No son manías de archivero, cuando ponemos en juego la vida de un archivo y la memoria de una institución.

El depósito documental debe tener las condiciones adecuadas de temperatura y humedad ambiental. Si decimos que «por la gotera se va la casa entera», unas malas condiciones ambientales pueden acabar con un patrimonio secular. El archivo exige condiciones de higiene (limpieza, eliminación de microbios y macrobios), mobiliario adecuado y armarios cerrados, investigación *in situ* (salvo exposiciones), restauraciones adecuadas y realizadas por expertos, libro de registro de investigadores, no facilitar el acceso a los archivos administrativos hasta que no pasen al fondo histórico, horarios accesibles y pertinente permiso. Es conveniente realizar un Reglamento de Archivo para los investigadores, nos evitará muchos problemas.

2.2. Conveniente concentración de archivos

Crear en los archivos diocesanos un fondo concentrado de las cofradías y hermandades de la Semana Santa, podría ser algo conveniente, sin que esto signifique crear archivos paralelos. No se trata de llevar los originales, pero sí copias y publicaciones que faciliten la comodidad del investigador. En los archivos diocesanos se comienza ya a custodiar los archivos históricos parroquiales y esto supone que un investigador cuando desea obtener una partida de bautismo no tenga que recorrerse tantos archivos como parroquias existían en una ciudad. Hay que racionalizar el servicio sin perder la propiedad.

2.3. Catálogo de los Archivos Eclesiásticos de España

No se trata de hacer un trabajo perfecto y excepcional, bastaría por comenzar con un inventario sumario, por ejemplo, de las cofradías y hermandades de Semana Santa en España con una descripción sumaria de su naturaleza, finalidad, historia, patrimonio cultural (artístico, documental y bibliográfico), acción social, sede de los archivos y otros elementos. Podría hacerse tomando como

criterio las circunscripciones pastorales: diócesis o metropolitanas. Establecer convenios con el gobierno central o autonómico para una acción de este tipo, sería un gran servicio a la cultura española. Los archiveros han dado más de lo que han recibido, aun reconociendo el interés que las instituciones políticas han puesto y siguen poniendo en el servicio de infraestructuras, como también lo hacen con otro tipo de manifestaciones de todo género.

2.4. Problemas de incomunicación

Es conveniente fomentar los audiovisuales en estos tiempos de la cultura de la imagen. Hoy existe un problema de incomunicación: por ejemplo, la gente en Semana Santa sale más a ver procesiones que a escuchar sermones. Y se vuelven a casa sorprendidos por el ceremonial, la estética musical, la ornamentación de las carrozas, etc., pero pocos se han enterado del contenido y valor catequético del acto. Hoy la gente mira más que oye. Pero el problema no está en el producto (la religión católica), sino en la comunicación. Ángel Calvo Cortés nos avisa de que «en una época con *religiosidad de vivencia* el discurso teológico predominante sea casi exclusivamente el propio de una *religiosidad de creencia»*. Es necesario tender un puente entre el emisor y el receptor para una profunda comunicación humana. El Quijote dice a Sancho: «habla a la llano, a lo liso, a lo no intrincado, como muchas veces te he dicho, y verás como te vale un pan por ciento». Jesús de Nazaret fue un excepcional comunicador: sus parábolas van dirigidas al interior de las personas y la gente lo entiende.

2.5. El valor, precio y coste de la cultura

Cuando algunos manifiestan que el patrimonio cultural de la Iglesia «es del pueblo» hay que matizar que ciertamente «es del pueblo de Dios» y que se pone al servicio de la sociedad. Ahora está de moda la frase «esto es del pueblo» o «lo hemos pagado entre todos». Esto no es verdad. En una cultura donde se quiere cada vez más delimitar la frontera entre lo civil y religioso, lo público y lo privado, no se pueden admitir sin más determinadas filosofías del lenguaje. No debemos ser ingenuos, porque en la trastienda de estas afirmaciones se encierra un grave peligro histórico: completar la desamortización material del XIX con la desamortización cultural del XXI. El mecenas moderno ha perdido el rasgo de la generosidad antigua para intentar convertirse en una especie de copropietario. Esta actitud sería tan ridícula como si una institución política diese una subvención para arreglar una casa, un templo o un archivo y luego quisiera compartir la propiedad. En Zaragoza ya hubo intentos de cogestionar la catedral de La Seo.

VII. Posibles temas de investigación para los Historiadores del Arte

- – Inventario de los cantorales y estudio de las miniaturas.
- – Trazas, planos y dibujos de las catedrales.
- – Visitas pastorales y mandatos de obras en capillas de La Seo y El Pilar.
- – Registros de Actos comunes y órdenes.
- – Fabrica: inventario de obras y artistas del XVI-XX.
- – Maestros de capilla, infanticos y capillas musicales.
- – Toques de campana y fundiciones de campanas.
- – Órganos y organistas.
- – Confección de ornamentos sacros y jocalias.
- – Monumentos de Semana Santa.
- – Estructuras efímeras en honras fúnebres, entradas de reyes y arzobispos.
- – Grabados en los libros de la Biblioteca.
- – Libros litúrgicos e impresores.
- – Sigilografía capitular.
- – Tapices de La Seo: flora, fauna, instrumentos musicales.
- – Infantes del Pilar y capilla de músicos.
- – Miniaturas y grabados de la Biblioteca Capitular.
- – Estudio del mobiliario de las catedrales.
- – Bibliotecas de personajes ilustres.
- – Arte en las catedrales a través de las Actas Capitulares.
- – Reliquias y relicarios; y otros.

VIII. Conclusión

Se puede evangelizar y servir a la sociedad culturalmente en y con los Archivos. Sigue teniendo actualidad sobre este punto la exhortación apostólica *Evangelii nuntiandi*. «La evangelización es la misión, la vocación y la identidad de la Iglesia»[53]. En los archivos hay una gran cosecha de vida cristiana. Los archivos guardan, custodian y actualizan la Memoria de la Iglesia; esos «austeros tabernáculos de la memoria», mantienen también viva la esperanza de la Iglesia. Tener admiración por los archivos, quiere decir, como consecuencia, tener sentido de la Iglesia, «dar a nosotros mismos y dar a quien vendrá, la historia del paso, del *transitus Domini* por el mundo»[54]. En la carta de fundación del Consejo Pontificio para la Cultura, Juan Pablo II recordó que «una fe que no se hace cultura es una fe no plenamente acogida, no totalmente pensada, no fielmente vivida»[55].

[53] Pablo VI, *Evangelii nuntiandi*. Exhortación apostólica sobre la evangelización del mundo contemporáneo (8-XII-1975), n. 14.

[54] Pablo VI, Alocución *Gli Archivisti Ecclesiastici*, 26-IX-1963.

[55] Carta del 20-V-1982: cfr. *L'Osservatore Romano*, edición en lengua española, 6 de junio de 1982, p. 19.

IX. ANEXO FOTOGRÁFICO[56]

Foto n. 1
Bula *Ad hoc universalis,* Inocencio II, año 1141.

[56] Las fotografías del presente artículo han sido realizadas por D.ª Emma Fernández Pierna.



Foto n. 2
Bula *Romanum decet,* Clemente XII, 1731.



Foto n. 3
Misal del cardenal *Riario*. Misa de la resurrección del Señor.



Foto n. 4
Misal del Pilar. Siglo XV.



Foto n. 5
Vista general de la Biblioteca Capitular. Fondo antiguo.



Foto n. 6
Uno de los 62 armarios del Fondo antiguo. Mobiliario del siglo XIX.



Foto n. 7
Archivo de La Seo. Armario de Privilegios. Siglo XVIII



Foto n. 8
Archivo del Pilar. Armarios de los Obispos. Siglo XVIII.



Foto n. 9
Libros de facistol de canto llano. Archivo de Música.

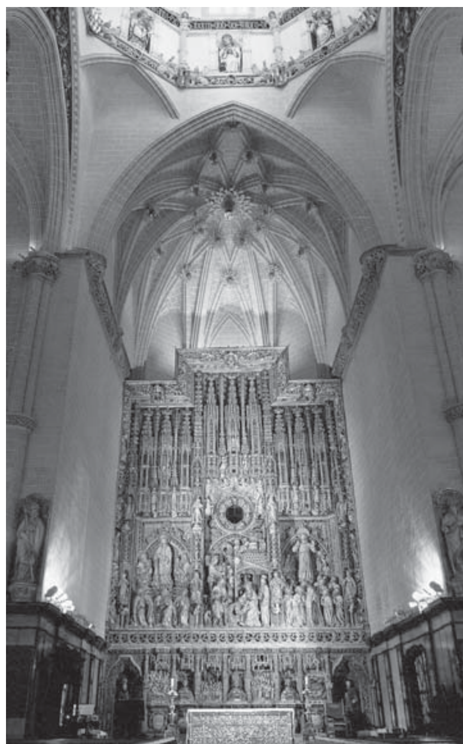


Foto n. 10
Presbiterio de la catedral del Salvador (La Seo).



Foto n. 11
Coro de la catedral del Salvador (La Seo).



Foto n. 12
Episcopologio manuscrito del Arzobispo Hernando de Aragón.



Foto n. 13
Órgano de la catedral del Salvador.

OBISPOS Y CABILDOS.
EL PODER ATESORADO EN LAS CATEDRALES

J. ÁNGEL SESMA MUÑOZ
Universidad de Zaragoza

En la Historia de Europa dirigida por Miguel Artola, editada recientemente por Espasa Calpe con el patrocinio del Colegio Libre de Eméritos Universitarios, el profesor José Ignacio Fortea, catedrático de Historia Moderna de la universidad de Cantabria, encargado de la redacción del capítulo correspondiente a la sociedad estamental, dedica un amplio espacio al estamento eclesiástico, trazando un proceso continuo desde las más tempranas manifestaciones del siglo IX, en las que los *oratores* y los *bellatores,* es decir, el clero y los guerreros, constituyeron minorías entregadas a sostener la justicia y el orden, en definitiva, ejercer el poder, mientras que la inmensa mayoría de la población, los *laboratores,* adquirían la misión de producir lo necesario para el mantenimiento de todos. Y que este esquema más o menos imaginario pero con el clero siempre al frente, se mantuvo vigente con algunas adaptaciones durante casi un milenio, hasta que se produjo una primera quiebra sustancial del llamado Antiguo Régimen que lo alimentaba, a causa de la Revolución francesa que sentó las bases para el establecimiento si no de un nuevo sistema en sentido estricto, sí al menos de un nuevo lenguaje para jerarquizar la sociedad occidental.

Recurro a esta referencia de autoridad para justificar mi presencia en el presente curso de la Cátedra «Goya», cuyo tema, *El barroco en las catedrales españolas*, está aparentemente muy alejado de mis habituales ámbitos de investigación. La duda no es que un historiador participe en un curso de arte, lo que me parece totalmente lógico y casi necesario, sino que un medievalista, que como mucho se ha dedicado a la época del primer renacimiento, se meta en terrenos barrocos y aspire a salir airoso. Lo voy a intentar, aunque cuidando dónde pongo el pie, para no meter la pata.

Mi propósito es muy simple. Pretendo exponerles cómo partiendo de los siglos medievales plenos y siguiendo un itinerario coherente, es posible establecer un proceso continuo en el que las catedrales atesoran un gran poder, ejercido por las jerarquías eclesiásticas que las gestionan, mientras el resto de los poderes aspiran a controlarlas a ellas, las jerarquías y las catedrales, para hacerse con los resortes del poder atesorado. Y no me estoy refiriendo al poder

espiritual del que disponen por la función religiosa desempeñada, ni siquiera a su enorme capacidad económica, sino al poder civil o político, el del César según la clasificación evangélica, y su influencia en la opinión de la sociedad, que defenderán con todos los medios a su alcance, tanto de los reyes como del papado.

La base intelectual sobre la que se apoya este poder hay que situarla en la propia creación de la Iglesia como órgano gestor de la religión y en la formulación del poder por Agustín de Hipona, lo que permite al papa Gelasio reclamar al emperador que agache la cabeza, como la inclina cuando recibe la Comunión, y acepte la supremacía de su autoridad, idea que repetirán machaconamente sus sucesores hasta comienzos del siglo XIV, a pesar de rupturas sonadas como la irrupción de Carlomagno en Roma y su autocoronación ante un papa al que acaban de arrancar la lengua por irse de ella y no guardar el secreto de confesión y, un tiempo después, en alguna fase del largo y violento debate entre el emperador alemán y el papa de Roma por el «dominium mundi», que no era otra cosa que la disputa por el control de las investiduras episcopales, es decir, el uso en su propio beneficio del poder adquirido por los obispos y las rentas que disponían.

Y será en medio de este último episodio, del que salió vencedor el papado, cuando dé comienzo la transformación del aparato institucional de la Iglesia que le permitirá ejercer también poder en el seno de la sociedad civil y política.

No se trata de un proceso fácil ni lineal. Arranca de la profunda reforma general emprendida por Gregorio VII y Alejandro III, por medio de la cual se buscaba incorporar la Iglesia a la actividad política directa, más allá de su dimensión espiritual indiscutible, de la autoridad moral reconocida y de los dictados teóricos, lo que significaba que a su vocación ultraterrena se añadía otra muy terrenal. Para emprender esta última misión se procede a equipar a la Iglesia con unos instrumentos o unos ropajes de aspecto y contenido más o menos laico.

Por un lado, se confirma y fortalece un poder centralizado e indiscutible, el papa, en la misma línea de las recientemente establecidas monarquías, aunque no sea como ellas de sucesión automática hereditaria, sino electiva, pero dentro de un linaje muy restringido compuesto por los miembros de un consistorio de consejeros, los cardenales, a la manera de la nobleza áulica, que serán electores y elegibles. En segundo lugar, se articula una geografía eclesiástica real, no virtual y referida al mundo sobrenatural, sino correspondiente a un espacio físico ampliable de intervención y actuación, identificado como Cristiandad y en el que cualquiera de sus habitantes está vinculado con Roma a través de una estructura piramidal ascendente, similar a la feudal, en la que la célula elemental es la parroquia, una agrupación de parroquias constituyen un arciprestazgo,

varios de éstos conformaban una diócesis dirigida por el obispo, que muy pronto se revela como la unidad más capaz y operativa a todos los efectos, y varias diócesis configuraban una archidiócesis o provincia eclesiástica.

En tercer lugar, para abastecer de medios de gobierno y administración a todo este entramado se establece un procedimiento para la obtención de recursos humanos y materiales generados por el propio sistema, que lo hiciera totalmente independiente y muy particular. Los primeros, los recursos humanos, se conseguirán a través de una selección y educación de varones jóvenes que ocuparán los cargos, siguiendo un orden interno, que se diferenciarían del resto de los habitantes a través de unos rasgos muy especiales, como la tonsura, los hábitos, el lenguaje, etc. Se trata del establecimiento de los canónigos regulares, que dinamizaron los cabildos catedralicios hacia una relación directa con las emergentes poblaciones urbanas. En cuanto a los segundos, los medios materiales, se procede a fijar una fiscalidad propia, bien organizada y justificada por la misión desempeñada, basada en la plena aplicación del cobro de los diezmos y en la regulación de las anteriormente imprecisas primicias, así como en la captación de limosnas y donaciones que garantizaban ingresos suficientes para el mantenimiento de todo el sistema y sus manifestaciones.

En cuarto lugar, la elaboración de un código de derecho canónico, comenzado a preparar en Bolonia, que tenía como objetivo armonizar las normas que regían la vida interna de la Iglesia y consolidar la burbuja jurídica propia.

Paralelamente, se procedió a una renovación espiritual necesaria por el declive de los cluniacenses y por la obligación de poner al día el sistema ante las transformaciones de la sociedad, que había ya comenzado su proceso de urbanización y la gran expansión demográfica y productiva experimentada en el ámbito del territorio cristiano. Para ello se proclamará la obligatoriedad de los sacramentos y el cumplimiento de la misa dominical, con el fin de atraer a toda la población rural y urbana a sus parroquias naturales y hacer imprescindible y necesaria la figura del párroco; al mismo tiempo, se impulsó la norma cisterciense de Roberto de Molesmes, Esteban Harding y Bernardo de Claraval para renovar la antigua regla benedictina y retornar a los esfuerzos evangelizadores en los territorios de colonización fuera de los límites de la cristiandad primitiva.

En poco tiempo la organización en parroquias completó la totalidad del espacio e incorporó a toda la población de Occidente cualquiera que fuese el ámbito jurisdiccional al que perteneciese, tanto en las regiones de la vieja Europa, donde se reconstruyeron las casi olvidadas sedes episcopales, como en los vastos ámbitos recientemente colonizados en las periferias orientales. Las enormes catedrales góticas, que se irán asentando en el corazón de las ciudades, serán algo más que símbolos de la solidez espiritual y de la fortaleza pétrea de la iglesia cristiana, convirtiéndose en verdaderos centros de poder y

de control social que prolongaba su misión a través de la red parroquial. Sus rectores, los obispos y los canónigos, bien dotados económicamente y armados con una formación intelectual suficiente, estaban preparados para tener un papel destacado en el siguiente enfrentamiento que debería producirse entre las máximas autoridades del mundo, que ya no serán el papa y el emperador, especialmente tras la muerte de Federico II, sino la Iglesia de Roma y las monarquías firmemente establecidas en los distintos espacios políticos europeos.

El pesado concepto de «Christianitas» había sido fragmentado en unidades autónomas, cuyos príncipes habían ido aglutinando los fragmentarios poderes feudales hasta identificar su poder con un territorio, en el cual rechazaban toda intervención exterior, tanto la autoridad moral del papa como la superioridad feudal del emperador. En el programa de afianzamiento del poder real no sólo se contemplaban los asuntos temporales, sino que el control de lo eclesiástico y de lo religioso empezaba a ser ya un objetivo prioritario.

Y esto se producía al mismo tiempo que desde el seno de la institución eclesiástica surgían fuertes críticas contra el papado y su comportamiento excesivamente volcado en cuestiones del mundo y enfrascado en debates políticos. Al margen de los argumentos espirituales e intelectuales que se produjeron desde principios de ese siglo XIII y que convulsionaron el pensamiento de la Iglesia, entre los que pueden citarse, sólo como simple recordatorio, la aparición de las corrientes reformadoras, unas como las mendicantes finalmente reconocidas y asimiladas, otras consideradas heréticas y perseguidas con saña con el auxilio del brazo secular y la creación de la Inquisición, las profundas novedades conceptuales tuvieron un marcado cariz político, como las introducidas por Tomás de Aquino y Juan de Fidanza, San Buenaventura, o las dificultades planteadas por las ideas de Guillermo de Occam, de Marsilio de Padua, de Juan de París y de otros ya antes de 1350, que por un lado descalificaban al papado para ser guía espiritual, mientras que con reflexiones impecables proponían la separación de lo temporal y lo espiritual, reconociendo al príncipe el control absoluto sobre los cuerpos y la norma social y a la sociedad, que no al papa, la legitimidad recibida de Dios para administrar el poder civil.

San Agustín había perdido la partida frente a la afirmación del espíritu laico, la formulación de la naturaleza política del hombre, es decir, Aristóteles, y la defensa del orden ascendente en la justificación del poder real; la máxima REX EST A POPULI VOLUNTATE, empleada ya por Juan de París, señala con rotundidad que la autoridad del rey se apoya en la voluntad popular, no en la del pontífice.

La escenificación de esta convulsa situación, prolongada durante más de un siglo, se produjo a través del desafío, que llegó incluso a lo físico, entre el rey francés Felipe IV y el papa Bonifacio VIII, que preludió el traslado del papado a Aviñón y el denominado segundo cautiverio de Babilonia. A su fin, ya en

los años setenta del siglo XIV, se abrió la muy complicada etapa del Cisma, que desembocó en un enfrentamiento entre el papa y el concilio, prolongado, sin solucionarse de manera definitiva, hasta mediados del siglo XV. En este tiempo, la cabeza de la Iglesia institución experimentó una nueva transformación en su sistema administrativo, con la creación de los aparatos diplomáticos, judiciales, contables y cancillerescos más refinados, pero dejó abandonada su misión pastoral.

La tensión vivida por la Cristiandad occidental entre el atentado de Anagni (1303) y la superación oficial del Cisma (1420), permitió que los príncipes fortalecieran su posición frente al papa y avanzaran de manera ya definitiva hacia el establecimiento de su soberanía libre de compromisos y la imposición de su autoridad sobre el clero de sus reinos, buscando la constitución de auténticas iglesias nacionales en el plano administrativo y de gestión, y en algún caso incluso en el dogma y la doctrina, de manera definitiva ya en el siglo XVI.

Pero mientras la cúpula de la Iglesia vivía en un mundo agitado y dando una imagen institucional poco edificante y cargada de tensiones, a nivel popular, desde la segunda mitad del siglo XIII se abre una época dorada para la clerecía, con un crecimiento importante del número de clérigos y la difusión de la red parroquial por todo Occidente, desarrollando una función social y cultural nada desdeñable, al tiempo que extendía su influencia sobre la población y se incrementaban los ingresos derivados de la percepción de diezmos, primicias y limosnas. Es posible que esta última faceta sufriera un deterioro a consecuencia de la crisis desencadenada en el siglo XIV, si bien para entonces otros elementos contribuyeron a mantener un alto nivel de ingresos, como por ejemplo la creciente presencia de los capellanes, esos clérigos liberados por las obras pías y las donaciones particulares para dedicarse a procurar la salvación de los fieles difuntos por medio de la oración y el sacrificio de la misa. En estos años de zozobra, cuando la mortandad se movía a impulsos imprevistos y cuando más necesario era recurrir a la ayuda divina, los más afortunados no dudaban en invertir sumas importantes de su dinero, bien en vida o bien en sus mandas testamentarias, para asegurarse al menos un sitio en el purgatorio, refugio de pecadores creado a última hora entre el cielo y el infierno para suavizar las penas del juicio final y mejorar las arcas de la Iglesia, pues de él se podía salir comprando indulgencias, encargando para después de la muerte un número elevado de misas y otras acciones caritativas.

Este impulso, económico y espiritual, hizo que el papel jugado por el clero en la sociedad urbana no se moviera en sintonía con los achaques padecidos por el papado. Y será aquí, en medio de este panorama muy complicado, cuando la figura de los obispos crecerá en el seno de la sociedad civil. Los importantes patrimonios acumulados, la proyección de su jurisdicción sobre las

parroquias rurales y los privilegios con que contaban, los convertían en una minoría demasiado poderosa para que los reyes no trataran de controlarlos y procuraran atraerlos e incorporarlos a su círculo de poder.

Casi como continuación de las primitivas fórmulas surgidas en los orígenes de las monarquías, cuando las curias regias estaban constituidas por algunos obispos y los nobles, sin apenas distinción en el plano militar y con la ventaja de los eclesiásticos debida a su preparación cultural, el manejo del lenguaje y el prestigio derivado de su dignidad sacerdotal. Ahora, desde comienzos del siglo XIV, en la organización de las instituciones parlamentarias que se establecen en los reinos como respuesta a las nuevas formas de representación de la sociedad, en las que está regulada la participación de los viejos tres estamentos, el nobiliar es ocupado por los nuevos linajes nobles que repiten las normas tradicionales arrastradas durante siglos, el popular, que es la principal novedad, está formado por los miembros de las elites ciudadanas que se han hecho con los gobiernos urbanos merced a la riqueza y el ejercicio del comercio; y, en tercer lugar, aunque será el primero en el orden de prelación, el estamento eclesiástico, constituido por los obispos, cabildos y los abades y priores de monasterios y órdenes, que asistirán en nombre no sólo de los clérigos del reino, sino también de todos los hombres de los señoríos ocupados por la Iglesia.

Para entonces los obispos habían alcanzado casi la autonomía con respecto a los cabildos catedralicios, sobre todo en cuanto a poder político, que estaban perdiendo su capacidad en las elecciones episcopales, objeto de litigio abierto entre el papa y los monarcas, y también parte de sus posibilidades económicas, tanto en la administración de las mensas, como en la distribución de las capellanías y demás beneficios. Un punto capital en este trasvase de autoridad puede ejemplificarse en la oposición mostrada por los cabildos a ser visitados por los obispos, que querían revisar sus exenciones e introducir novedades en las costumbres y comportamientos.

La presencia, pues, de los obispos en los órganos de decisión política, tanto en las instituciones representativas como en cargos de confianza en la corte real, ocupando puestos destacados como asesores, cancilleres y ministros de los reyes, les confería una dimensión civil añadida a la propiamente religiosa. Esto implicaba que el príncipe, que aspiraba a establecer un poder soberano en sus reinos, debía procurar el control de la provisión de los obispados, apartando de ella a Roma.

Se abre así una última etapa en la que las monarquías modernas centran el programa de afianzamiento del poder del Estado que ellas encabezan, en el control de lo eclesiástico e incluso lo religioso de sus reinos. La reforma de la Iglesia se convierte en un asunto de Estado y su organización afecta a la gobernación de los reinos. Y de ahí el interés por establecer Iglesias más cercanas al monarca

que al papa de Roma, sobre las que aplicar un control muy rígido de las personas que ocupan los cargos y de las rentas temporales que disfrutan, pero también para influir en el mensaje que pueden propagar a los súbditos.

En el caso de los reinos hispanos, la reformación que afectó a los obispos y obispados se suele relacionar con la formulación de la llamada monarquía hispánica impulsada por los Reyes Católicos, aunque el final del proceso rebase con creces el Concilio de Trento y se prolongue al periodo de aplicación de lo allí decidido. La estructura eclesiástica española, iniciada en el siglo XI, con los primeros avances de la reconquista, se completa tras la conquista de Granada en 1492, quedando finalmente constituida por 48 obispados, de los que 16 estaban en los territorios de la Corona de Aragón, 31 en la de Castilla y uno en Navarra. Estos obispados se agrupaban en siete cabeceras metropolitanas, con los arzobispados de Santiago, Toledo, Granada y Sevilla en Castilla, con las diócesis de Orense y Astorga incluidos en el arzobispado de Braga en Portugal y los obispados de Burgos, León y Oviedo, dependientes directamente de Roma. En la Corona de Aragón, las archidiócesis de Tarragona, Zaragoza, donde se incluían los obispados de Calahorra y Pamplona, situados fuera del ámbito político de la Corona, y Valencia, que comprendía Mallorca. A finales del siglo XVI se producirá una modificación de los límites de los obispados, con la creación de alguna nueva sede.

En un orden de riqueza y de las rentas acumuladas, en Castilla con gran diferencia se destaca Toledo, cuyo arzobispo contaba con una nómina de casi dos mil beneficiados y capellanes y con más de 150 dignidades y canonjías; después, pero a cierta distancia, Sevilla, Granada, Santiago, Burgos y Sigüenza, que disponían también de elevados ingresos, siendo las más desfavorecidas las situadas en la periferia: Coria, Ciudad Rodrigo, Tui, Mondoñedo, Lugo, Orense y las andaluzas de Guadix, Málaga, Almería y Cádiz.

En la Corona de Aragón el primer lugar estaba ocupado también con mucha diferencia, por Zaragoza, y detrás en orden decreciente Tarragona, Tortosa y Urgel, siendo las peor dotadas las de Barcelona, Lérida y Tarazona.

La reforma de los obispos fue emprendida por los Reyes Católicos, si bien a esta empresa debe despojarse de cualquier búsqueda de perfección moral y espiritual adjudicada casi en exclusiva a la reina Isabel. La historiografía tradicional, en gran parte surgida en la época barroca, renovada en los años 50 del siglo pasado y todavía muy viva en estos últimos al cobijo del quinto centenario de la muerte de la reina conmemorado en 2004, ha creado una falsa imagen que persigue su santificación, aislándola de cualquier decisión comprometida, como la Inquisición y la expulsión de los judíos, y atribuyéndole cualquier idea que la magnifique, como el descubrimiento de América, la protección de los indígenas y su evangelización, la reforma de los conventos femeninos, la restauración de la clausura y la búsqueda de mejorar los ideales cristianos de la sociedad. Esto

ha impedido durante mucho tiempo que se pusiesen de manifiesto los intereses políticos y económicos que afectaban a la monarquía y a las principales familias de la nobleza que estaban detrás de todas esas novedades introducidas.

El objetivo principal de la reforma era alcanzar un poder casi absoluto en la provisión y regulación de los obispados, algo que consiguieron a través del real patronato para Canarias, Granada y las Indias, como reconocimiento por la conquista, pero que tuvieron que pelear para el resto de sus dominios. Las claves en la que basaron su estrategia fueron dos: en primer lugar, exigir la dotación de las sedes con obispos naturales de sus reinos y, en segundo lugar, que los elegidos para ocuparlas fueran letrados bien preparados y honestos.

Ambas cuestiones eran loables y constituían argumentos defendibles ante el papado, aunque en ninguna de las dos los hechos y comportamientos aplicados estuvieron a la altura de su formulación. En el primero, el deseo de que en el futuro los obispos fueran naturales de los reinos se ha interpretado como la reafirmación del deber de residencia, para evitar obispos que por su alejamiento de la sede ocupada no trabajaran en la mejora y control del clero y desatendiesen el ejercicio de sus funciones pastorales, lo que no está de acuerdo con el cada vez más frecuente abandono de sus sedes para incorporarse a la corte real, como ministros y consejeros de los reyes, ni su intervención en la política local defendiendo las posturas de los reyes. En el fondo, lo que se defendía con la elección de naturales era, por un lado un mejor control de su actuación tras la elección, por ser también súbditos del rey y sometidos, en lo temporal, a la obediencia real, y, por otro lado, una especie de «nacionalización» para evitar la presencia de extranjeros en puestos claves de la política, del manejo de rentas y beneficios y de que una parte sustancial de esas rentas se trasvasase a Roma y no recayese en la economía del país.

En cuanto al segundo, en la práctica vemos que a la hora de designar los obispos, sobre todo en las diócesis más importantes, se cuidaba más la lealtad y el servicio a la monarquía del elegido que sus virtudes morales o intelectuales. Es elocuente que a los obispos se les eligiese entre miembros de los linajes nobles más destacados y de la familia real, se sirviesen los reyes del nombramiento para pagar servicios prestados y se valorara más el cumplimiento de sus funciones más administrativas, incluido su perfil de mecenas y constructores, que el estricto cumplimiento de las normas éticas más elementales y públicas, como el celibato, el ejercicio sacerdotal y el recato y humildad en su vida pública, sin hacer ostentación de sus riquezas y poder.

Los reyes buscaron a toda costa intervenir de forma directa en la elección de los obispos. Los argumentos esgrimidos para conseguirlo hacían referencia al concordato organizado por el papa Martín V (1417-1431), el primero después del cisma, por el que se reservaba en exclusiva el derecho al nombramiento,

en detrimento de los cabildos, a los que como máximo se les reconocía una cierta capacidad de presentación previa de candidatos, sin intervención real, mientras que la monarquía española defendía la costumbre firmemente mantenida durante siglos de su prerrogativa para la provisión de los maestrazgos y prioratos de las órdenes militares, lo que Fernando e Isabel utilizaron abusivamente para hacerse con las elevadas rentas de esas instituciones. Esta antigua práctica había servido de portillo para que bulas posteriores de los papas Calixto III y Pío II aseguraran que en Castilla escucharían las propuestas del rey en las designaciones de obispos, lo que al parecer se hizo en los reinados de Juan II y Enrique IV. Pero Isabel y Fernando no quisieron hacer uso de esa concesión graciosa y paternalista, sino que exigieron el control absoluto de los obispados, grandes abadías y prioratos como un derecho reconocido.

La pugna establecida entre la Iglesia de Roma, con el papa y los cardenales defendiendo unas prerrogativas que les reportaban grandes beneficios y cuotas de poder, y los reyes que firmemente asentados en el trono tras la guerra de Sucesión, crecían en autoridad, fuerza y ambición de poder, alcanzando en los años ochenta las mayores cotas, y no sólo por el nombramiento de obispos. Hay que recordar el fuerte debate entre Sixto IV y Fernando por el establecimiento de la Inquisición nueva en detrimento de la papal, por ejemplo, las bulas de cruzada para financiar la guerra de Granada o de reconocimiento de los descubrimientos marítimos y multitud de cuestiones y privilegios obtenidos mediante presión diplomática sobre el papa, que deben hacer cambiar la visión tradicional de unas relaciones de mutuo afecto entre el papado y los reyes, por una realidad de continuos enfrentamientos y recelos, al menos hasta que en julio de 1492 se produjo la llegada al trono papal de Alejandro VI, el papa Borja.

Y es que el cardenal Rodrigo Borja que había sido vicecanciller de la curia y actuado como defensor de Fernando II en Roma, era un candidato natural a ocupar la cátedra de San Pedro, pues llevaba cuarenta años introducido en la política vaticana, era cardenal de Porto, pero también era obispo de Valencia, Cartagena, Mallorca y de Erlau en Hungría. En el cónclave tenía dos oponentes, el cardenal Ascanio Sforza protegido del duque de Milán y el cardenal Giuliano della Rovere, que lo era del rey de Nápoles. La elección de nuevo papa se planteaba como una cuestión de alta política internacional y su elección estaba sujeta a las presiones de las monarquías. En esos momentos el apoyo más fuerte era el de los reyes hispanos y Fernando e Isabel consiguieron que el elegido fuera el cardenal valenciano.

Pero el control de la Iglesia en su nivel más elevado era importante para desarrollar la gran política exterior y expansiva que los reyes planeaban tras la victoria en Granada. Para el dominio en el interior de sus reinos, ya se habían preocupado de intervenir en los obispados, conscientes de que eran la instancia

decisiva para impulsar su gran proyecto estatal y poco a poco habían conseguido establecer al frente de las diócesis a personas dispuestas a trabajar a su servicio, al margen de sus virtudes morales e incluso de sus conductas. Son los casos de don Pedro González de Mendoza, nombrado arzobispo de Toledo en 1482, o de don Alonso de Fonseca, que era arzobispo de Santiago y que a su muerte consiguió que le sucediera su propio hijo del mismo nombre, o los arzobispos y obispos de la Corona de Aragón, en donde ya desde tiempos del rey Juan II se transmitieron el cargo, sin ningún sonrojo, los miembros bastardos de la familia real, como Alfonso en Tarragona y Juan en Huesca, sobrinos igualmente ilegítimos del propio Fernando y muy especialmente en el arzobispado de Zaragoza.

Aquí, a la muerte de don Juan de Aragón y Navarra, hijo natural de Juan II y por tanto hermanastro de Fernando, en 1478, se produjo un enfrentamiento entre el rey y el papa Sixto IV que entregó la diócesis a un cardenal, aunque valenciano, Ausias Dezpuig, que no se atrevió a aceptarlo influido por el rey. Entonces Fernando, decidido a no ceder, impuso al frente a su hijo bastardo, Alfonso que tenía 8 años, si bien lo nombró administrador, excluyendo además al cabildo de la Seo del gobierno del arzobispado. Desde este momento, Fernando convirtió el palacio arzobispal en el centro político del reino y a su hijo en el fiel servidor y ejecutor de sus órdenes. Cuando finalmente fue nombrado arzobispo, se vio obligado a recibir las órdenes sagradas y cantar la primera y única misa de su vida en noviembre de 1501, cuando ya tenía 31 años. Además de arzobispo de Zaragoza lo fue de Monreal en Sicilia y de Valencia, abad de Montearagón, Rueda, San Victorián, Valldigna y San Cugat, patriarca de Jerusalén y virrey en los tres reinos de la Corona de Aragón.

No tuvo ninguna formación eclesiástica ni en su vida se preocupó por guardar las formas debidas a su dignidad. Estuvo unido, hoy diríamos que tuvo por compañera sentimental, a doña Ana de Gurrea, que fue la madre de cuatro de sus cinco hijos, tres varones y dos mujeres. Los tres hombres se dedicaron a la iglesia. El mayor Juan, fue también arzobispo de Zaragoza, aunque murió muy joven, sin haber llegado a recibir ordenes sagradas ni dicho una misa; el otro, Alfonso, fue abad de Montearagón y el tercero, fue Fernando o Hernando, también arzobispo de Zaragoza, si bien en este caso, se podría decir que al menos recibió una buena formación religiosa, profesó de monje del Císter y cuando Carlos V decidió que debía ocupar la sede zaragozana, era vocacionalmente un hombre de Iglesia. Fue el último arzobispo de Zaragoza aragonés.

Vivió momentos turbulentos de la política aragonesa, en la que tuvo que participar como diputado del reino, pero también como virrey de su sobrino Felipe II y aunque las relaciones no fueron muy buenas tuvo que aceptar que se recortase sustancialmente la importancia del arzobispado, al segregar las diócesis de Calahorra y Pamplona para incluirse en la recién fundada archidióce-

sis de Burgos y que se reorganizase el mapa de los obispados aragoneses con la creación de los obispados de Jaca y Barbastro, el desventurado obispado de Barbastro que en 1851 fue suprimido y un siglo más tarde restaurado, para estar ahora, sesenta años después, esperando que se restituya el patrimonio artístico de sus parroquias orientales.

Y hasta aquí llego. Trento había tenido lugar, el concilio había adoptado nuevos criterios para sanear las costumbres del clero y hacer frente a la reforma, pero lo que no se consiguió fue impulsar la separación de la Iglesia y el Estado, es decir, el poder espiritual y el poder temporal, manteniéndose la intromisión del poder temporal en la Iglesia y, como consecuencia lógica, la participación de los miembros de la Iglesia, con los obispos al frente, en la actividad política de los reinos. Y así hasta nuestros días.

Referencias Bibliográficas

Azcona, T. De, *La elección y la reforma del episcopado español en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, 1960.

Colás, G., Criado, J., Miguel, I., *Don Hernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón*, Col. Mariano de Pano, Zaragoza, 1998.

Egido, T., «Iglesia y religión. La prerreforma Católica», en *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional 2004*, Valladolid, 2007, vol. II, pp. 985-998.

Fernández Conde, F. J., «Renacimiento urbano y religiosidad. Los cabildos de canónigos», en *Las sociedades urbanas en la España Medieval*, XXIX Semana de Estudios Medievales de Estella, Pamplona 2003, pp. 311-352.

García Oro, J. (coord.), *Historia de las diócesis españolas,* Madrid, 2002.

García Villoslada, R. (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, 1980.

Gil, I., *Panorama social del Humanismo español (1500-1800),* Madrid, 1997.

Historia de Europa (dir. M. Artola), dos vols. Espasa Calpe, Madrid, 2007.

Munsuri Rosado, M.ª N., «El clero secular urbano en la Valencia del siglo XV. Una unidad en la mentalidad medieval, una disparidad en la realidad», *XVII Congreso de Historia de la Corona de Aragón,* Barcelona, 2003, vol. I, pp. 261-271.

Nieto Soria, J. M., *Iglesia y génesis del Estado Moderno en Castilla (1369-1480)*, Ed. Complutense, Madrid, 1993.

Rapp, F., *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, dos vols. Labor-Nueva Clío, Barcelona, 1984.

Reglero de la Fuente, C. M., «Los obispos y sus sedes en los reinos hispánicos occidentales», en *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad Occidental. Siglos XI-XII*, XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella, Pamplona, 2006, pp. 195-288.

LA PINTURA BARROCA EN LA SEO DE ZARAGOZA: VIEJOS PROBLEMAS, NUEVAS VISIONES

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ
Universidad de Zaragoza

Un recorrido pausado y atento por la catedral de San Salvador de Zaragoza proporciona un panorama visual, no exhaustivo pero sí bastante aproximado, de lo que fue la pintura en Aragón durante el periodo barroco; panorama donde están representados muchos de los más destacados artífices pertenecientes a las tres etapas (primer barroco, barroco pleno y barroco tardío) en las que tradicionalmente se suele dividir y clasificar la plástica de los siglos XVII y XVIII hasta la entrada en escena de José Luzán Martínez[1]. No sucede lo mismo con la llamada «generación de transición», que da nombre a un grupo heterogéneo de compleja caracterización artística, todavía poco estudiado, formado por los pintores que trabajaron durante el primer tercio del siglo XVII bajo influencias diversas y con presupuestos pictóricos que, salvo excepciones aún mal conocidas, todavía no podemos calificar como «barrocos». La huella que esta primera e incierta generación dejó en la catedral fue, hasta donde sabemos, poco relevante, por lo que puede decirse que la sensibilidad barroca empieza a manifestarse en ella a partir de la década de 1630, primero a través de elementos muebles aislados (pinturas y retablos) y luego mediante modificaciones arquitectónicas y ornamentales de mayor calado, colonizando el edificio desde el pavimento y los arrimaderos hasta las cúpulas y linternas de las capillas, pasando por sus muros colaterales, que fueron «tapizados» con lienzos de gran formato, y por su parte más externa y visible, las embocaduras, verdadero preámbulo estético pero también simbólico e iconográfico de lo que se muestra en su interior; sin olvidar las construcciones efímeras o «de quita y pon» (monumentos de Semana Santa, «empaliadas» de tapices, túmulos funerarios, máquinas levantadas con motivo de acontecimientos festivos…)[2], donde el espíritu aparencial, escenográfico y de integración de las artes propio del Barroco se mostraba en todo su esplendor.

1 El detalle de esta sistematización en: Borrás Gualis, 1987, pp. 445 y ss.

2 El trabajo más completo y actualizado sobre el tema en: Allo Manero, 1998.

Estado de la cuestión

El estudio en profundidad de la pintura barroca en La Seo es una de las múltiples tareas que tiene pendientes la investigación del Barroco aragonés; estudio que ha de estar apoyado en un buen repertorio gráfico y en una revisión apurada de las fuentes, con el obstáculo que hoy por hoy supone el deficiente estado de conservación de algunas pinturas y el escaso conocimiento que tenemos de algunos artistas de cuya existencia y actividad sabemos sólo gracias a los archivos, así como la pérdida de algunas obras de las que hay constancia documental o el cambio de ubicación de otras, fenómenos de los que respectivamente son magnífico testimonio la cita de un «José Asensio pintor» –¿tal vez José Eléicegui, hijo del también pintor tolosano Asensio Eléicegui, fallecido en Tudela en 1743?– al que se le paga por pintar el frontal y dar colores al retablo que se puso en el nuevo Panteón que se construyó bajo la sacristía mayor[3], o los dos cuadros de *San Valero* y *San Pedro*, cuyo paradero actual desconocemos, nombrados en un papel suelto fechado en 1667[4], o la mención en uno de los inventarios catedralicios de un cuadro de *Santo Tomás de Villanueva y San Blas* ubicado en la capilla de San Blas del trascoro[5] (que suponemos es la de Santo Tomás de Villanueva) y que con toda probabilidad es el que actualmente se conserva en la sacristía de la Parroquieta.

Si bien hasta el momento no existía ningún trabajo monográfico sobre el tema que aquí se aborda, el patrimonio artístico de la catedral en su conjunto sí ha dado lugar, como es lógico, a abundantes publicaciones de enfoque diverso[6], entre las que cabría destacar por su vocación compilatoria el libro *La Seo de Zaragoza*, editado por el Gobierno de Aragón en 1998 con motivo de la reapertura de la catedral[7].

Por lo que respecta a la nueva edición (2008) de la *Guía histórico-artística de Zaragoza*, en lo referido a los bienes muebles de La Seo no amplía ni modifica el texto sobre el edificio escrito por la profesora Mª Carmen Lacarra en la edición revisada y ampliada de la *Guía* de 1991, que a su vez actualizaba lo publicado por esta misma investigadora en el libro *Las catedrales de Aragón* (1987)[8].

3 Archivo Capitular de La Seo (ACS), Fábrica 1695-1743, «Gastos extraordinarios», 1719, f. 8.

4 ACS, Fábrica 1651-1675.

5 ACS, Inventarios, 1723.

6 Véase el apéndice bibliográfico.

7 VV.AA., 1998. Interesa especialmente el texto de Wifredo Rincón, titulado «El templo entre los siglos XVII al XIX» (pp. 301-322).

8 Lacarra Ducay, 1991, pp. 117-165. Lacarra Ducay, 1987, pp. 307-353.

A estas referencias de carácter general cabría añadir algunas aportaciones bibliográficas puntuales sobre obras y artistas, a las que nos referiremos en su momento.

Por otro lado, el carácter de muestra o ejemplo que la catedral tiene respecto de la pintura barroca aragonesa se puede aplicar también a su fortuna historiográfica, donde ha sido moneda corriente la repetición sistemática y acrítica de informaciones –sobre todo relativas a atribuciones de obras– que el paso del tiempo y la costumbre han terminado por sancionar como datos ciertos.

En este contexto, nuestra aportación no es un mero estado de la cuestión, sino que pretende dar un paso adelante en el conocimiento del tema, en dos sentidos: por un lado, a través de la actualización de datos y de algunas aportaciones novedosas procedentes del vaciado de las fuentes escritas[9] y, por otro, delimitando las atribuciones seguras y los datos que poseen respaldo documental de los todavía numerosos problemas y lagunas existentes, de manera que este trabajo sirva también como estímulo y punto de arranque de futuras investigaciones.

Consideraciones previas

Antes de iniciar el recorrido por la catedral y para una adecuada comprensión y valoración de lo que sigue, es preciso realizar una serie de consideraciones de carácter general.

La primera de ellas se refiere al estatus de iglesia principal que posee el templo y que le otorga un valor añadido en todos los sentidos: prestigio y repercusión que supone para un artista trabajar para la catedral; lugar privilegiado para ejercer el patrocinio y mecenazgo artísticos; gran taller donde se da la colaboración entre artífices de distintas especialidades; y escenario ideal, también en el sentido teatral del término, para la recepción y exhibición de novedades, y para la difusión de modelos e influencias, es decir, la catedral como paradigma y como foco difusor.

En segundo lugar hemos de referirnos a un fenómeno de dimensión internacional bien conocido como fueron las consecuencias que para el Arte tuvieron las decretales emanadas del Concilio de Trento, entre las que destaca el papel que la plástica pasó a desempeñar al servicio del poder eclesiástico, cum-

[9] Además de las fuentes archivísticas más comunes (libros de actas capitulares y de administración de fábrica, inventarios, protocolos notariales, etc.), donde la información sobre obras y artistas suele ser bastante escasa, hemos podido consultar por vez primera en el ACS los recibos de fábrica correspondientes al periodo de estudio.

pliendo una evidente función doctrinal y didáctica y desplegando todos sus recursos escenográficos e ilusionistas con la finalidad de epatar y conmover al fiel, produciendo en él una emoción o fervor religioso que favoreciera el contacto con la divinidad y propiciara la transmisión de un mensaje. En este sentido, la pintura asumió el discurso visual, complementario del sermón –discurso verbal– y de la liturgia –discurso ritual–.

Consecuencia de Trento fue también el auge que en la época experimentó el culto a los santos, convertidos en objeto de veneración a través de sus reliquias, y cuya vida y milagros, considerados modélicos, fueron objeto privilegiado de representación. Así, en La Seo encontramos santos hispanorromanos de gran devoción local como el patrón de la ciudad, San Valero, u otros que sufrieron martirio como San Lorenzo, San Vicente y Santiago el Mayor, junto a otros de época mozárabe como Santa Orosia o del periodo bajomedieval como Santo Dominguito de Val y San Pedro Arbués, y también santos foráneos cuya presencia puede deberse a motivos históricos (advocaciones que se mantienen), devocionales o patronímicos. Del mismo modo, la plástica contrarreformista otorgó gran importancia a la exaltación de los sacramentos, en particular a los cuestionados por la reforma protestante (p. ej. la Eucaristía), lo que explica ciertos programas iconográficos como el que se desarrolla en la capilla de Santo Dominguito de Val o el aparatoso conjunto de la capilla de San Marcos.

Por último, es preciso recordar que La Seo adquirió su configuración arquitectónica durante el s. XVI, en tiempos de los arzobispos don Alonso y don Hernando de Aragón, pero fue en los dos siglos siguientes cuando casi todas sus capillas secundarias se adaptaron al estilo barroco, eliminando en ese proceso algunos elementos constructivos como las bóvedas de crucería, sustituidas por cúpulas y/o linternas, y arrumbando algunas piezas de arte mueble góticas y renacentistas. Afortunadamente, ningún hecho histórico posterior alteró de manera sustancial esa imagen híbrida y acumulativa, no exenta de cierta unidad, que ha llegado hasta nosotros. Por tanto, en el Barroco, a la cualidad intrínseca de «integración de las artes» y de un cierto *horror vacui* que lo caracterizan como rasgos de estilo, viene a sumarse en La Seo la capacidad de integración con otros estilos preexistentes, así como la importancia simbólica y sensorial que en el templo adquiere la luz natural, que ilumina las capillas de manera cenital produciendo efectos cambiantes[10]. Magnífico ejemplo de todo ello es la intervención, mediado el siglo XVII, en la capilla de San Pedro Arbués, mientras en otros ámbitos, como la capilla de San Bernardo, la presencia del Barroco se manifiesta discretamente en la linterna abierta en 1640-1643.

[10] En realidad se trataba de una combinación efectista de luz natural y luz artificial (velas y hachones) que ahora queda inevitablemente distorsionada por el uso de la luz eléctrica.

En el siguiente recorrido nos centraremos en las obras visibles situadas en las capillas, y soslayaremos las pinturas conservadas en otras dependencias catedralicias, entre las que desde luego hay piezas de indudable calidad e interés[11]. Seguiremos para ello la clasificación establecida *ut supra*: primer barroco, barroco pleno y barroco tardío.

Pintura del primer barroco

Coincidente *grosso modo* con el reinado de Felipe IV (1621-1665), la pintura del primer barroco (o barroco naturalista) se caracteriza por una dominante influencia italiana, sobre todo de la corriente clasicista y del tenebrismo riberesco-napolitano más que del caravaggismo. Son obras donde predomina el *disegno* (dibujo) sobre el color, con una apuesta decidida por la representación naturalista, el uso de composiciones simétricas y regulares algo estáticas y un gusto por el claroscuro que, en Aragón, pervivirá hasta convertirse en rasgo retardatario en algunos autores, incluso ya entrado el siglo XVIII.

Representante destacado de esta generación es Francisco Lupicini (Florencia, h. 1590–Zaragoza, 1652), quien llevó a cabo la parte pictórica de la capilla de Santa Elena (también conocida como de Nuestra Señora del Carmen y en ocasiones citada como del Santo Cristo)[12]. La dotación artística de este ámbito obedeció a la ejecución de las mandas testamentarias (1610; codicilo 1611) de Francisco Liñán, muerto en 1612, quien había ocupado cargos destacados en el municipio zaragozano[13]. Con cierto retraso y presionados por el Cabildo, los albaceas de Liñán iniciaron su labor en 1636 con la adquisición de la capilla y la terminaron en 1646 con la reja de bronce y el dorado, estofado y encarnado del retablo, si bien las reformas continuaron en las décadas siguientes (hay pagos hasta 1666)[14]. La realización del retablo fue contratada el 9 de marzo de 1637 con el escultor Raimundo (Ramón) Senz y el ensamblador Bernardo Conil, mientras la policromía y el dorado se encargaron al pintor Juan Pérez Galbán y, a la muerte de éste en 1645, a Juan Orcoyen[15].

[11] Basten como ejemplos el magnífico *San Francisco estigmatizado* de la sala de investigadores, de aire riberesco (que también tienen los cuatro Evangelistas de busto de la sacristía), o la muy digna colección de retratos de reyes de la dinastía austriaca, desde Felipe el Hermoso hasta Carlos II, situada en el vestíbulo del Archivo y que al parecer procede del castillo de Calatorao, convertido en palacio propiedad del Cabildo zaragozano, a quien perteneció el señorío, donde según Ponz se conserva «un salón, llamado de los Reyes, en el qual hay retratos desde Felipe el Hermoso y Doña Juana hasta Felipe IV, con algunos Infantes». Ponz, 1788, p. 232.

[12] Toda la documentación referida a la dotación barroca de la capilla, en: González Hernández, 1989.

[13] Un estudio heráldico y genealógico de este personaje, en: Nicolás y Minué Sánchez, 2009, pp. 74-76.

[14] Bruñén, Calvo y Senac, 1987, p. 181.

[15] González Hernández, 1979, p. 117.

Este retablo ofrece un especial interés, por ser el primero conocido de los aragoneses donde se emplea la columna salomónica, tipología que por cierto ya había representado al fresco el citado Galbán en la cúpula de la iglesia del convento de las Concepcionistas de Épila en 1628-1629 (y que a su vez remite a modelos italianos, que este artista bien pudo conocer en su *grand tour*). En el resto de Aragón esta nueva tipología de soporte, elemento caracterizador del retablo del pleno barroco, aparece casi simultáneamente: en 1648 lo hace en el retablo mayor de la basílica de San Lorenzo en Huesca y al año siguiente en el titular de capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel, generalizándose su uso a partir de 1650. Llama la atención la evolución que en unos pocos años experimenta Raimundo Senz, quien en 1628 había dado las trazas para el retablo de la iglesia zaragozana de San Gil Abad, siguiendo todavía modelos romanistas[16].

Además de esta novedad, la capilla de Santa Elena ofrece otra peculiaridad: tanto los lienzos del retablo como los rectangulares que cubren los paños laterales y los lunetos situados sobre éstos fueron contratados el 27 de enero de 1638 con el italiano Francisco Lupicini[17], hermano del rico hombre de negocios Lupicino Lupicini, cuyas buenas relaciones y posición social debieron propiciar el traslado de aquél a Zaragoza y beneficiarle a la hora de conseguir encargos. No obstante, y a pesar de los comentarios en general nada positivos que le dedica Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables*[18], tal vez por motivos de competencia profesional, Lupicini muestra una calidad pictórica bastante notable, como sí supo apreciar el cronista leonés Lázaro Díaz del Valle en su *Epílogo y Nomenclatura de algunos artífices* (1656-1659), para quien Lupicini «*vivió y murió en Zaragoza dejando gran fama de su nombre por sus muchas y excelentes obras que hizo en aquella ciudad y reino de Aragón*»[19]. Es un artista cuya personalidad se va conociendo poco a poco, deslindándola de la de Giambattista Lupicini, familiar suyo, que destacó como copista[20]. Además de los trabajos que realizó en Zaragoza[21], Lupicini tiene obra localizada en Florencia (Arzobispado) y en Viena (Kuntshistoriches Museum), además de algún interesante cuadro que ha salido a subasta.

16 La documentación sobre este retablo, en: Lacarra Ducay, 1978.

17 González Hernández, 1979, pp. 119-120. La autoría aparece ya en: Ponz, 1788, p. 32; y Ceán Bermúdez, 1800, t. II, p. 54. Sobre las dudas de Carderera acerca de la autoría, véanse: Martínez, 1866, p. 23 (nota 2); y Viñaza, 1889, t. II, p. 352.

18 Distante de trato, derrochador de lo mucho que ganó, prolijo y cansado en su manera de pintar, lo que le dio fama *«entre frailes y gente poco entendida en este arte»*. Todas las citas de Martínez las tomamos de la edición crítica más reciente de los *Discursos:* Martínez, 2006, pp. 260-261.

19 Díaz del Valle, 1933, vol. II, p. 373 (nota 4).

20 Algunos datos sobre este artista, en: González Hernández, 1993, pp. 94-106.

21 Entre sus obras documentadas pero no conservadas están el retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín (1633), un cuadro de la Concepción para el convento de Las Fuentes (1638) y seis cuadros para la iglesia de Santa Engracia (1656).



Figura 1.
Francisco Lupicini, *Invención de la Santa Cruz por Santa Elena.*

Para la capilla de Santa Elena Lupicini ejecutó en total once lienzos, siete de ellos para el retablo (aunque en la capitulación no figuran los tres del banco) y cuatro –dos de ellos medios puntos– para los muros laterales, con un programa iconográfico donde se combinan episodios del ciclo de la Pasión (Última Cena, Crucifixión y Descendimiento) con representaciones de santos considerados émulos de Cristo al haber sufrido estigmatización (San Francisco de Asís y Santa Catalina de Siena) y escenas cuya protagonista es la Santa Cruz: *Invención de la Santa Cruz por Santa Elena* (figura 1), *Milagro de la serpiente de plata en el desierto*, *Suceso del emperador Heraclio cuando lleva la Cruz al monte Calvario* y *Aparición de la Santa Cruz el día del Juicio Final.*

Contemporáneo de Lupicini fue JUSEPE MARTÍNEZ (Zaragoza, 1600-1682), probablemente la figura más interesante del barroco aragonés, tanto por su doble condición de teórico y práctico de la pintura como por su carácter cultivado y cosmopolita y por sus buenos contactos.

La primera intervención artística conocida de Martínez en La Seo tuvo lugar en la capilla de la Virgen Blanca (también nombrada como Nuestra Señora de la Paz o del Rosario), destinada por el Cabildo a servir de enterramiento a los arzobispos que no disponían de otro espacio para este fin en la catedral. El promotor de la reforma barroca fue el arzobispo Pedro de Apaolaza (episc.

1635-1643), quien en 1642 contrató con Miguel Pina, natural de Moyuela (localidad del prelado) la mazonería del retablo, que presenta una interesante tipología de transición, al combinar las columnas entorchadas de tercios inferiores decorados y las más novedosas de desarrollo helicoidal utilizadas por vez primera, como se ha dicho, en la capilla de Santa Elena. Muerto el arzobispo (1643), sus ejecutores testamentarios contrataron para la parte pictórica al navarro Pedro Urzanqui, quien ya había trabajado para aquél en la parroquial de Moyuela, pero el fallecimiento de éste en 1646 sólo le permitió realizar las doce pinturas de la predela, entre las que destaca un *Nacimiento de la Virgen* que ocupa la casa central. Los albaceas recurrieron entonces a Martínez[22], a quien el Cabildo había ya pedido consejo sobre el blanqueo de la capilla[23], y el pintor completó entre 1646 y 1647 el retablo con dos figuras de cuerpo entero de San Pedro y San Pablo para los laterales del banco y siete historias de la vida de la Virgen –una de ellas con un retrato de medio cuerpo de Apaolaza– para las calles extremas del cuerpo y el ático, rodeando el nicho central donde se ubicó la bellísima imagen de alabastro (s. XV) atribuida al escultor bearnés Fortaner de Usesques. La policromía y dorado del retablo correspondieron a Jusepe Altarriba y Juan Orcoyen[24].

Martínez ejecutó este trabajo en un momento importante de su carrera en el que recibe otros encargos de similar entidad (retablos para la iglesia del convento de agustinos descalzos de Zaragoza y para las parroquiales de Santa María de Uncastillo y de Nuestra Señora de la Asunción en La Almunia de Doña Godina), sin duda como consecuencia de la fama que le procuró haber recibido de Felipe IV en 1644 y con la probable mediación de Velázquez, con quien trató durante su estancia en Zaragoza, la dignidad de pintor del rey *ad honorem*.

No fue éste, sin embargo, el único encargo que Martínez recibió para la catedral, pues probablemente algunos años más tarde pintó el lienzo titular de la capilla de las Tres Santas (o Vírgenes) Mártires ubicada en el trascoro, donde se representa la glorificación (coronación) de Santa Orosia, que aparece flanqueada por Santa Bárbara y Santa Catalina (figura 2). Si bien no existe confirmación documental de la autoría, esta pintura responde por entero al estilo de Martínez, con figuras femeninas de canon alargado y cabeza pequeña, algo

22 Ponz fue el primero que recoge la atribución de estas pinturas a Martínez, aunque equivocó la capilla con la de Nuestra Señora de las Nieves, error que luego repitió, entre otros, Ceán Bermúdez, y que ha perdurado hasta José Camón Aznar. Ponz, 1788, p. 30; Ceán Bermúdez, 1800, t. III, p. 78; Camón Aznar, 1985, p. 192. Diego Angulo se inclina por el círculo de Martínez. Angulo Íñiguez, 1971, p. 257. Véase también sobre el equívoco y la atribución: Carderera y Solano, 1866, pp. 41-42 y sobre todo pp. 47-48 (nota 1); y Gascón de Gotor Giménez, 1939, pp. 89 y ss.

23 González Hernández, 1976, pp. 24-27.

24 González Hernández, 1991, pp. 83-86.



Figura 2.
Jusepe Martínez, retablo de las Tres Santas Mártires.

rígidas y estáticas, ropajes voluminosos, colores tornasolados, simetría compositiva y angelitos y querubines de estilemas bien reconocibles, tal como puede apreciarse por comparación con otras obras seguras como el lienzo central del ático del retablo mayor de la parroquial de La Almunia de Doña Godina (h. 1647-1652), o con otras inéditas que podemos atribuirle con seguridad,

como el espectacular lienzo de la *Coronación de la Virgen* del recompuesto retablo mayor de la iglesia parroquial de Casetas (Zaragoza).

Sobre la historia de esta capilla únicamente podemos apuntar que el canónigo Miguel Pascual Martón de Casadiós, perteneciente a un conocido linaje sallentino, dispuso en su testamento de 1 de junio de 1689 ser enterrado provisionalmente en ella hasta que sus restos se trasladaran a la ermita de San Pedro Arbués en Sallent de Gállego, construida a sus expensas[25]. Tal vez el encargo a Martínez se produjera a raíz de su toma de posesión, que tuvo lugar en 1662, si bien la identificación completa del escudo partido timbrado con yelmo de infanzón que campea en el retablo, donde aparecen las armas de los Funes[26], permitirá clarificar esta cuestión.

A Martínez se le atribuye también la *Aparición de la Virgen a San Jacinto* que se encuentra actualmente en la sala capitular, y no descartamos que exista alguna otra obra suya en la catedral, habida cuenta su posición preeminente entre los artistas locales.

A la misma generación de Martínez pertenece JUAN PÉREZ GALBÁN (Luesia, Zaragoza, 1596-Zaragoza, 1645), quien según aquél permaneció diez años en Roma[27], lugar de residencia de la familia de su esposa[28]; viaje que podría situarse entre 1619, en que se pierde su rastro documental en Zaragoza, y 1623, año en que ya aparece en los libros de fábrica de La Seo un pago de doce libras a «*Juan Galvan Pintor por una cuenta*»[29]. Sus únicas obras documentadas y conservadas son las pinturas murales al fresco de la iglesia del convento de Concepcionistas de Épila (h. 1628-1629), el lienzo titular de la capilla de San Voto en el monasterio viejo de San Juan de la Peña, firmado y fechado en 1631, y un lienzo de la *Venida de la Virgen del Pilar* del Ayuntamiento de Zaragoza, firmado con sus iniciales y fechado en 1635[30].

En La Seo, Antonio Acisclo Palomino[31] le atribuyó la pintura de la cúpula de la capilla de las Santas Justa y Rufina, obra debida al patrocinio de Mateo Virto

25 Ypas, 1786, ff. 15 v-16 r.

26 Creemos distinguir también las del linaje serrablés de los Palacio, lo que explicaría la presencia destacada de Santa Orosia.

27 Martínez, 2006, pp. 257-258.

28 Borrás Gualis, 1974.

29 ACS, Fábrica 1620-1639, «Gastos extraordinarios» 1623, s.f. Cuenta de la que ignoramos el detalle al no haberse localizado los recibos correspondientes. Mª Elena Manrique propone situar este viaje entre una fecha posterior a su nombramiento como pintor del consistorio zaragozano (1624) y sus trabajos para las Concepcionistas de Épila (1628-1629), lapso en el que también existe un vacío documental. Martínez, 2006, pp. 257-258 (nota 327).

30 Ansón Navarro, 2001. En este mismo catálogo, el profesor Ansón atribuye a Galbán una *Aparición y lactatio de la Virgen a San Bernardo* propiedad de la Universidad de Zaragoza (pp. 119-121).

31 Palomino de Castro, 1986, p. 147.



Figura 3.
Juan Galbán, cúpula de la capilla de las Santas Justa y Rufina.

de Vera, arcipreste de La Seo e inquisidor apostólico del Reino de Aragón, quien en 1643 se comprometió a fundar y dotar «*una capilla insigne*» que puso bajo la advocación de las santas sevillanas[32]. Los Virto de Vera fueron una importante familia de mercaderes de origen soriano, luego asentados en Corella y una de cuyas ramas radicó en Ejea de los Caballeros, de donde pasó a Zaragoza a comienzos del s. XVII[33]; tuvieron también capilla en el Pilar (la del Espíritu Santo), y la de La Seo la heredaron los condes de Guara, para pasar luego a los duques de Villahermosa, que todavía la conservan.

Las obras se desarrollaron entre los años 1643 y 1645, si bien parte de la dotación artística, como justificaremos, pudo acometerse en la década siguiente.

La cúpula (figura 3) está organizada en gajos trapezoidales formados por los nervios, sobre los que se colocaron lienzos pintados al óleo con figuras de ángeles músicos que reflejan modelos clasicistas italianos trabajados con claroscuro,

32 González Hernández, 1991, pp. 105-107, doc. XXXIV.

33 Gómez Zorraquino, 1987, pp. 72-73. Arrese, 1977, pp. 542-543. Nicolás y Minué Sánchez, 2009, pp. 76-85.

«*de muy excelente gusto, y grato colorido*» en opinión de Palomino. Si bien resulta extraño el uso del soporte textil para un artista que había demostrado conocer la técnica al fresco, y aunque existen pocas obras de Galbán que nos ofrezcan términos de comparación, la autoría propuesta por Palomino puede aceptarse, al menos de manera provisional, por la fiabilidad de la fuente de la que procede.

Con el paso del tiempo, sin embargo, esta atribución se fue haciendo extensiva al resto de la pintura de la capilla, es decir, a los cuatro lienzos laterales –dos de ellos de medio punto– e incluso al gran lienzo del retablo[34], pero éste está firmado por el madrileño Francisco Camilo y fechado en 1644[35], mientras los otros cuatro, de los que hablaremos a continuación, han sido adjudicados al propio Camilo y a Francisco Jiménez Maza.

Tal vez Francisco Ximénez (Jiménez) Maza (Tarazona, 1598-Zaragoza, 1670) sea el pintor más avanzado entre los de su generación, por su sentido del color y de la composición, si bien sigue aferrado a un intenso claroscuro tenebrista que lastra su pintura. Eliminadas de su producción las pinturas del retablo de la capilla Escolano en la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza), que pertenecen en realidad al granadino Pedro Atanasio Bocanegra[36], y pendiente de confirmación documental su participación en el lienzo de la *Adoración de los Magos* del retablo de la capilla de los Santos Reyes en la catedral de Teruel, datable h. 1646-1649, que tradicionalmente se le supone pero consideramos muy dudosa, el catálogo de obra cierta y conservada de Jiménez Maza queda por ahora reducida a lo que pintó en la catedral zaragozana, destacando entre todo ello las pinturas de la capilla de San Pedro Arbués, que ya le adjudicó Palomino[37]. Este ámbito fue construido a comienzos del s. XVI en un estilo de transición gótico-renacentista pero dedicado al santo de Épila, canónigo de la Seo e Inquisidor General de Aragón, a raíz de su beatificación en 1664 en tiempos del arzobispo Francisco de Gamboa. Fue en este momento cuando se produjo el traslado y reinstalación a modo de altar de la sepultura realizada en 1490 en el taller de Gil Morlanes *el Viejo*, situada hasta entonces delante del coro, en el lugar donde el *Maestrepila* fue asesinado en 1485.

[34] Ponz, que confunde esta capilla con la del Nacimiento (como hará Ceán Bermúdez), es el primero que atribuye todas las pinturas de la capilla a Galbán. Ponz, 1788, p. 32. Valentín Carderera, siguiendo a Ceán Bermúdez, le adjudica el lienzo del retablo, donde *«se observa cierta grandiosidad, pero no justifican la fama con que llegó de Italia»*. Ceán Bermúdez, 1800, t. II, p. 158; Carderera y Solano, 1866, p. 27. Diego Angulo se refiere sólo a los cuadros laterales. Angulo Íñiguez, 1971, p. 257. Véase también: Lostal de Tena, 1858, p. 163; Zapater y Gómez, 1859, p. 5; Gascón de Gotor, 1891, pp. 118 y ss.; Ximénez de Embún y Val, 1901, pp. 46-50; Magaña y Soria, 1919, p. 44; Abbad Ríos, 1957, p. 57; Camón Aznar, 1985, p. 198; y Rincón García, 1987, p. 17.

[35] Si bien Diego Angulo había señalado ya la relación de esta obra con el estilo de Francisco Camilo, el hallazgo de la inscripción se debe a la profesora Mª Carmen Lacarra. Angulo Íñiguez, 1971, p. 257; Lacarra Ducay, 1991, p. 156.

[36] En la actualidad preparamos un artículo sobre este particular.

[37] Palomino de Castro, 1986, p. 205.

La reforma barroca de la capilla fue muy respetuosa con la estética preexistente, mimetizando los motivos decorativos barrocos con un resultado sorprendente por su unidad. En este caso, la típica estructura barroca de capilla con retablo en el frente y pinturas en los muros laterales es sustituida por tres enormes lienzos que ocupan las paredes y, sobre ellos, seis lunetos, dos por cada lado, todo ello presidido por un baldaquino, copia del modelo berninesco de San Pedro, que introduce en Aragón esta tipología, cuya exitosa recepción propició que se utilizara de nuevo tanto en la propia catedral (capilla de Santiago, simétrica a la de San Pedro Arbués) como en otros lugares (*v.gr.* la colegiata de Santa María de Daroca).

Los lienzos le fueron pagados en 1665 a Jiménez Maza[38] y tal vez este trabajo fue el que, a juicio de Jusepe Martínez, le causó la muerte por agotamiento[39]. Representan escenas de la vida, milagros, muerte y glorificación de Pedro Arbués, y mientras en los lunetos se desarrollan escenas únicas de carácter taumatúrgico, en los tres enormes lienzos la composición está dividida en una parte inferior terrenal, más rígida y torpe, y otra superior celestial, en la que el pincel del artista se mueve con mayor soltura[40]. Cronológicamente, la primera escena es la que ocupa el frente de la capilla, donde se muestra el asesinato y la inmediata glorificación del canónigo. En el lado izquierdo (figura 4) se ha representado el entierro, con el ataúd visible al fondo y el milagro del hervor, efervescencia y multiplicación de la sangre derramada en el suelo, siguiendo para ello la relación hecha por el notario Pedro Lalueza, luego recogida por el padre Roque A. Faci[41]. En el lado derecho, finalmente, puede verse el proceso de beatificación en Roma, con la reunión del colegio cardenalicio, la guardia suiza y la bula que uno de los religiosos muestra al espectador, ratificando *de iure* la santificación de Arbués ya admitida popularmente *de facto* desde el momento mismo de su martirio.

La composición del lienzo central demuestra que la remodelación barroca respondió a un plan de conjunto, pues antes de la colocación sobre la mesa de altar h. 1725 de la escultura del titular realizada por Juan Ramírez, la figura pintada de Pedro Arbués era perfectamente visible en el eje de la capilla a través de las columnas del baldaquino, produciendo a cierta distancia un buscado efecto perceptivo.

---

38 Un pago del año 1665, sacado de libro de cuentas, aparece ya citado por Valentín Carderera. Carderera y Solano, 1866, p. 28 (nota 1). Véase también: Ceán Bermúdez, 1800, t. VI, p. 5; y Viñaza, 1894, t. IV, p. 60.

39 Martínez alude a *«una obra de mucha consideración»* en la que puso tanto interés que se fatigó de tal forma que *«apenas tuvo la obra acabada, le dio una enfermedad del cansancio pasado, que murió de ella tan aprisa que cuando sus amigos lo supieron ya estaba enterrado»*. Martínez, 2006, pp. 262-263.

40 Valentín Carderera aprecia en esos rompimientos de gloria *«ángeles con una elegancia y grandiosidad dignas del Guido Reni»*. Carderera y Solano, 1866, p. 28.

41 Faci, 1979, parte primera, pp. 12-13.



Figura 4.
Francisco Jiménez Maza, *Entierro de San Pedro Arbués y milagro de la sangre* (detalle).

Completan la decoración de la capilla pinturas sobre lienzo de tema floral y cabezas de angelitos que ocupan los plementos de la bóveda de crucería estrellada, en la que en 1644 se abrió una linterna. Según el conde de la Viñaza, a finales de siglo el capítulo de La Seo pagó 285 libras por pintar los lienzos y «*galonear*» la bóveda de la capilla a «*Bernabé Polo*»[42], artista que podemos identificar con Bernardo Polo, pintor todavía mal conocido pero que fue elogiado por Juan de Moncayo, marqués de San Felices, en su *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes* (1656) como pintor de flores y frutas, y que aparece citado por Palomino en la voz colectiva que dedica a los pintores célebres de la ciudad de Zaragoza como especialista en flores[43]. Polo pudo ser también el

[42] Viñaza, 1894, t. III, p. 271.

[43] Palomino de Castro, 1986, p. 343. Recientemente, W. B. Jordan ha identificado a Bernardo Polo con el pintor llamado *Pseudo-Hiepes,* bodegonista prolífico del que se conocen un gran número de naturalezas muertas. Jordan, 2009.

autor de «*las portadas y demás lienzos que se hicieron para las fiestas de la declaración del martirio del Santo* [San Pedro Arbués]» que figuran en un recibo suelto por importe de 100 libras fechado el 14 de septiembre de 1666[44], tal como se deduce de dos capitulaciones fechadas el 12 de febrero de 1666[45], una de las cuales le relaciona con este trabajo. La primera, ajustada entre los canónigos Antonio de Segovia y José Martínez y el escultor Pedro Salado, tenía como objeto hacer un monumento de Semana Santa que debía estar acabado el 20 de abril de 1666; la segunda se firmó entre los mismos y el pintor Bernardo Polo para que éste pintase al temple el nuevo monumento, y en este contrato, además de otros muchos detalles, se hace constar que el pintor tenía que «*enmendar y reducir a su debida forma todo lo que se aprovechare en los lienzos pintados que sirvieron para la puerta de la Iglesia en la fiesta del Santo Mártir Pedro de Arbués*». Hay un recibo de 40 libras firmado por Polo en 1669 por pintar el monumento[46].

Muy próximos al estilo de Jiménez Maza son los cuatro lienzos laterales de la capilla de las Santas Justa y Rufina, donde se mezclan modos italianos y modelos flamencos, como se aprecia en la *Huída a Egipto* y en la *Adoración de los Magos*, esta última siguiendo la conocida composición rubensiana pero con enormes diferencias estilísticas con la versión turolense, de formato vertical, lo que hace inviable pensar en una misma mano, más todavía cuando las fechas de realización de ambas obras estarían muy próximas, frisando la mitad del siglo. En este sentido, un documento notarial de 1649 en el que el infanzón Diego Antonio Virto de Vera reconoce tener en comanda de Francisco Ximénez Maza 320 libras[47] podría tener gran interés si se refiriera al pago de estos cuadros. De ser así, su realización podría haberse dilatado más allá de 1653, pues en ese año Mateo Virto de Vera fue nombrado inquisidor apostólico del Reino de Aragón –Diego Antonio fue familiar o ministro de la Inquisición desde 1654–, lo que justificaría la presencia, en uno de los medios puntos, de los inquisidores Pedro Arbués (en esas fechas aún no beatificado) y el dominico San Pedro Mártir de Verona, que además sufrieron similar martirio. Por otro lado, sabemos por un documento de 1654 que Diego Antonio dio a la Iglesia la capilla de la Visitación para poder ampliar la sacristía mayor, de manera que las misas y conmemoraciones pasaron a la nueva capilla de las santas Justa y Rufina[48].

44 ACS, Recibos sueltos 1673.

45 *Loc. cit*. Por su interés, transcribimos la segunda capitulación en el apéndice documental.

46 *Loc. cit*.

47 Moneva Ramirez, s/f., doc. 7472.

48 ACS, Fábrica, «Gastos extraordinarios», 1654, f. 9.



Figura 5.
Francisco Jiménez Maza, *Santo Dominguito de Val crucificado.*

Las pinturas del retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves le han sido atribuidas, creemos que con acierto, a Jiménez Maza[49]. Esta capilla fue concedida a Ana Manrique, condesa de Puñoenrostro, para enterrar en ella a su hermano, el arzobispo Pedro Manrique (episc. 1611-1615), quien fue inhumado primero en la de Nuestra Señora la Blanca, de donde sus restos fueron

[49] Ponz, 1788, t. XV, p. 30. La atribución a Jiménez Maza, en: Ximénez de Embún, 1901, pp. 46-50; y Angulo Íñiguez, 1971, p. 257.

trasladados al destino definitivo en 1616. A mediados de siglo la capilla experimentó reformas en su arquitectura y decoración y en 1670 todavía se registran pagos para la fábrica de los sepulcros[50].

El retablo churrigueresco presenta en su lienzo central la *Fundación de Santa María la Mayor o Santa María de las Nieves en el monte Esquilino en tiempos del papa Liberio* (352-366), mientras en los laterales encontramos a *San Lorenzo* y *San Vicente* con vestimentas canonicales, en lugar de las habituales de diácono, y en el ático a *Santo Dominguito de Val crucificado* (figura 5). Dado el deficiente estado de conservación del cuadro principal, es en las otras tres pinturas donde podemos apreciar las notables cualidades pictóricas del artista, tanto en los rostros como en las calidades de las vestimentas.

Pintura del pleno barroco[51]

Coincidente aproximadamente con el reinado de Carlos II (1665-1700), en esta etapa encontramos una serie de pintores nacidos h. 1630-1640 y formados en contacto –directo o indirecto– con los grandes maestros del barroco madrileño, cuya pintura era el resultado de dos influencias fundamentales: la gran pintura veneciana del s. XVI y la barroca flamenca-rubensiana, ambas con nutrida representación en el ámbito cortesano y que alcanzaron amplia difusión gracias a la estampa. Esa nueva corriente se distingue de la anterior por el predominio del color sobre el dibujo, la predilección por formatos grandes, las composiciones dinámicas (diagonales, zig-zag) con escenarios y ambientación teatrales, la pincelada suelta y vaporosa, los efectos lumínicos y atmosféricos, y el cromatismo cálido, variado y vivo. No obstante, existen notables diferencias entre los distintos artífices que atañen principalmente al predominio mayor o menor del dibujo y el color.

Las primeras manifestaciones del pleno barroco en Aragón tienen lugar h. 1665-1670, momento en que los principales pintores de la generación anterior dejan de pintar (por muerte u otras causas), y en su introducción y asimilación desempeñaron un papel fundamental tanto la presencia de obras y artistas madrileños como la formación en esa escuela de algunos de los más destacados artífices locales. Del primer fenómeno constituye ejemplo precoz Francisco Camilo, mientras el segundo tiene su mejor expresión en los zaragozanos Bartolomé Vicente y Pedro Aibar Jiménez.

50 ACS, Fábrica, 1651-1675, «Gastos extraordinarios», f. 9. Francisco Abbad, erróneamente, fecha el retablo a mediados del s. XVI. Abbad Ríos, 1957, p. 50.

51 Sobre la generación de pintores aragoneses del barroco pleno, la síntesis más actualizada en: Ansón Navarro y Lozano López, 2006.



Figura 6.
Francisco Camilo, *Glorificación de las santas Justa y Rufina.*

FRANCISCO CAMILO (Madrid, 1615-1673) fue, como ya se ha dicho, el pintor elegido por los Virto de Vera para pintar el gran cuadro de altar que representa la *Glorificación* (o *Triunfo*) *de las santas Justa y Rufina* (figura 6), titulares de su capilla, y que preside un retablo de líneas clasicistas que responde a modelos cortesanos. Firmado y fechado (*1644, Franciscus Camillus Pingebat*), el lienzo resulta todavía bastante simétrico en su composición y alejado del dinamismo del pleno barroco, pero muestra ya el avance en la agitación del rompimiento de gloria, en el uso de una paleta variada y luminosa y en la soltura de la pincelada, marcando así una clara distancia con la generación anterior, como puede comprobarse al comparar esta obra con el frontero cuadro del retablo de la capilla de las *Tres vírgenes mártires* en el trascoro, obra de Jusepe Martínez de cronología seguramente más tardía.

Si bien ignoramos los detalles de este encargo artístico, sí tenemos información sobre algunos antecedentes de las relaciones profesionales de Camilo con Zaragoza, que se remontan a diez años atrás. Así, sabemos que en mayo de 1634 figuró entre los artistas que contrataron las copias de la serie de cuarenta retratos de los condes y reyes de Aragón que habían sido pintados en 1586-1587 por Felipe Ariosto para el salón principal del palacio de la Diputación del Reino de Aragón en Zaragoza; retratos que fueron pasto de las llamas, como el propio edificio, durante la guerra de la Independencia. Las copias, que habían sido solicitadas por carta desde la Corte, estaban destinadas a una sala del palacio madrileño del Buen Retiro y hoy se encuentran dispersas como depósito del Museo del Prado[52]. Junto con Camilo fueron contratados los hermanos de origen navarro Pedro y Andrés Urzanqui y Vicente Tió, todos ellos citados como «*pintores, habitantes en dicha ciudad de Caragoça*»[53], quienes hubieron de ejecutar el encargo con gran rapidez, aunque la finalización y entrega de los lienzos se produjo, con cierto retraso, tras ser examinados en marzo de 1635 por Jusepe Martínez y Juan Pérez Galbán[54]. Interesa señalar la alusión a Camilo como habitante en la ciudad, aunque ignoramos la duración de su estancia, que en ningún caso pudo prolongarse mucho, pues consta su colaboración en los retratos de reyes españoles del Salón Dorado o de las Comedias del Alcázar de Madrid, fechados en 1639.

52 Sobre las copias: Morte García, 1990 a y 1990 b. Acerca de los motivos de la elección de Camilo, con tan sólo 19 años, para la realización de este trabajo, la profesora Carmen Morte apunta a una posible mediación de Jerónimo de Villanueva, protonotario mayor de la Corona de Aragón y hermano del entonces Justicia de Aragón, Agustín de Villanueva Díez y Villegas (casado con la zaragozana Margarita Fernández de Heredia y Aragón, hermana del conde de Fuentes), controvertido personaje involucrado en importantes empresas de promoción artística.

53 Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (ADPZ), Registro de Actos Comunes (1633-1634), ff. 256-260 (Ms. 407).

54 Morte García, 1990 a, p. 28 y nota 55.

Hay otras dos noticias no artísticas de esos mismos años que relacionan al pintor con Zaragoza: en 1634 firma como testigo en una comanda entre un cantarero vecino de Cadrete y un corredor de oreja vecino de Zaragoza, y al año siguiente lo hace en un testamento[55].

BARTOLOMÉ VICENTE (Zaragoza, 1632-1708) fue, según testimonio de Palomino, discípulo de Juan Carreño de Miranda y permaneció seis años en la Corte, regresando a Zaragoza hacia 1666-1667. Su intervención profesional en La Seo plantea algunos problemas, tanto en lo documentado como en lo atribuido. Así, sabemos que en 1672 y junto con Jerónimo Secano tenía en comanda 180 libras por unos cuadros que estaban haciendo, destinados a decorar la capilla del Santo Cristo[56]. Esta capilla es la de Santa Elena –en ocasiones llamada en la época del Santo Cristo–, que en esas fechas tenía completa su dotación artística, por lo que la única explicación es que se quisiera sustituir las pinturas de Lupicini. Sea cual fuere el destino de estos cuadros, nada sabemos de ellos.

A Vicente se le han venido atribuyendo los grandes lienzos laterales de las capillas de San Valero y Santo Dominguito de Val[57], que experimentaron su reforma barroca en los años finales del s. XVII y primeros del XVIII. La de San Valero se debió al mecenazgo del arcediano Miguel Antonio Francés de Urritigoiti[58] y sus muros colaterales están ocupados por dos enormes lienzos que rematan en medio punto y representan *La llegada del cráneo de San Valero a Zaragoza procedente de Roda de Isábena* (izquierda) y *El interrogatorio de los santos Valero y Vicente por Daciano* (derecha) (figura 7). Se aprecia claramente que pertenecen a manos distintas: el primero, más dibujístico, denso y estático, de cromatismo parduzco y composición monótona y abigarrada, bien pudiera ser uno de los últimos trabajos importantes de Bartolomé Vicente, mientras el otro presenta una pincelada más suelta, un colorido más animado, mayor dinamismo y una composición más variada y ligera, en la línea de lo que conocemos de Pedro Aibar Jiménez[59].

55 Jodrá Arilla, 1984, docs. 264 y 569.

56 Bruñén, Calvo y Senac, 1987, pp. 246-247, 268 y 270. El documento notarial donde se habla de ello es una contracarta otorgada por Jaime de Palafox y Cardona, dignidad de la Seo, Martín de Pomar y Cerdán, infanzón, y Francisco Sanz de Cortés, marqués de Villaverde y conde de Atarés, regidores del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia.

57 No fue, sin embargo, José Camón quien lanzó esta atribución, como algunos autores han escrito tras una lectura errónea de su texto. Camón Aznar, 1985, p. 194. Véase también: Rincón García, 1987, pp. 22 y 25.

58 Abbad Ríos, 1949, pp. 53-54. Las armas de los Francés de Urritigoiti, con el ruejo de molino, campean en la capilla de San Felipe Neri del trascoro, que le fue donada por el Cabildo a Miguel Antonio, como lugar de enterramiento, en 1657. San Vicente, 1991, p. 151. En los laterales cuelgan sendos lienzos de calidad discreta de la *Aparición de la Virgen a San Felipe Neri* y *San Juan Crisóstomo patriarca de Constantinopla,* este último en la línea de Juan Zabalo.

59 Ignoramos por ahora su lugar y fecha de nacimiento y muerte, pero debió de nacer h. 1630 y morir h. 1710.



Figura 7.
Pedro Aibar Jiménez, *El interrogatorio de los santos Valero y Vicente por Daciano.*

La reforma barroca de la capilla de Santo Dominguito de Val fue contemporánea de la anterior y se debió a la iniciativa del canónigo Félix Amada[60]. En sus muros laterales cuelgan dos grandes lienzos apaisados y, sobre ellos,

60 Existe un pequeño embrollo a propósito del promotor de la obra, pues algunos autores señalan al diputado del Reino José Félix Amad. Por ejemplo: Abbad Ríos, 1949, p. 58.



Figura 8.
Pedro Aibar Jiménez y Juan Zabalo Navarro,
El arzobispo de Zaragoza contemplando el milagro de la hostia convertida en Niño.

sendos lunetos, donde se representa un suceso milagroso ocurrido en la iglesia de San Miguel de La Seo (la Parroquieta) en 1427 cuyo relato aparece recogido en cuatro cartelas incorporadas a los marcos: por consejo de un moro alfaquí, una mujer cristina robó durante la comunión una Sagrada Forma para que aquél hiciera un hechizo con el fin de recuperar el amor de su marido (escena 1); al llegar a casa la hostia se convirtió en un hermoso niño que, al ser arrojado al fuego, todavía lucía con mayor esplendor (escena 2); avisado el arzobispo, acudió a la casa de la mujer impía para contemplar el milagro (escena 3) (figura 8) y organizó una procesión desde allí hasta la Seo (escena 4), siendo depositado el niño tres días en la capilla de San Valero; el domingo, durante la misa de pontifical, el niño volvió a convertirse en hostia; en recuerdo de este suceso se quiso dedicar un altar, y cuando se edificó la de Santo Dominguito se inmortalizó mediante estos cuadros. Todo ello fue relatado por Jaime Roig, médico de doña María de Castilla, esposa del rey Alfonso V, quien al parecer fue testigo de los hechos.

Pensamos que el grueso del trabajo en las cuatro pinturas recayó en Pedro Aibar, quien pudo contar en esta ocasión con la ayuda de un joven Juan Zabalo Navarro, cuyos estilemas se adivinan en algunas figuras. En apoyo de la

participación de Aibar podemos señalar la utilización de algunos grupos humanos que aparecen casi idénticos en los lienzos laterales de la capilla de San Juan Bautista en la colegiata de Santa María de Calatayud, que recientemente le hemos atribuido y podemos situar en torno a 1690[61]. Respecto de la colaboración Aibar-Zabalo, hay otras dos obras –ambas además relacionadas con la catedral– que parecen demostrar la vinculación, tal vez de maestro-discípulo, existente entre ambos: el lienzo central del retablo mayor de la iglesia parroquial de Farasdués, obra encargada por el racionero de La Seo Agapito Andreu (a cuyo mecenazgo se debe también el retablo de la capilla de San Pedro y San Pablo en la cabecera de la catedral) y que Aibar firmó en 1702, donde la mano de Zabalo es muy evidente, y una *Inmaculada* (figura 9) conservada en el despacho del Deán de La Seo que responde al estilo de Zabalo y cuyo modelo obedece por entero al utilizado por Aibar en varias obras, alguna de ellas firmada, prototipo que a su vez remite a sendas inmaculadas conservadas en la catedral de Málaga y en el Museo Goya de Castres (Francia), cuya atribución a Claudio Coello o a Mateo Cerezo *el Joven* sigue en discusión[62].

Idéntica colaboración pudo producirse en los lienzos laterales, muy alterados, de la capilla de Santa Marta del trascoro, que representan *La resurrección de Lázaro* y *Santa Marta ahuyentando al dragón con un hisopo*. La capilla, propiedad del cabildo, recibió su retablo, con imagen titular atribuida a Gregorio de Mesa, h. 1701-1702, cronología que se aviene a la de las pinturas.

También en el trascoro, la capilla de San Leonardo está presidida por un cuadro que representa *La Virgen con el Niño, San Leonardo abad y confesor y San Francisco Javier*. Es obra que podemos atribuir con cierta seguridad a Pedro Aibar, pues existe un cuadro de propiedad particular, firmado en la parte posterior del bastidor, con idéntica imagen de la Virgen rodeada por orla de flores. Los lienzos colaterales, con escenas de la vida del santo titular, son algo posteriores y de inferior calidad.

Pablo Rabiella y Díez de Aux (¿Zaragoza?, h. 1660-Zaragoza, 1719), miembro intermedio de una saga de pintores, es el artista que marca la transición entre la generación del pleno barroco y la del barroco tardío, con una técnica abreviada y fogosa, a veces despreocupada en exceso del dibujo, con pervivencias tenebristas y sobre todo muy dinámica y expresiva, lo que ha hecho que se le

[61] Arce Oliva y Lozano López, 2007, p. 75. En este texto indicábamos que el lienzo central del retablo de la capilla bilbilitana presenta un estilo cercano a Claudio Coello, pero tal vez habría que pensar mejor en su colaborador en las pinturas de la Mantería, Sebastián Muñoz, lo que afianzaría las relaciones ya conocidas de Aibar con el círculo coellesco (recordemos que Aibar fue padrino del bautizo en El Pilar de una hija de Coello en 1684).

[62] Sobre estas inmaculadas y el problema de su atribución, véase: Gutiérrez Pastor, 2006, pp. 47-49 y nota 104; Ansón Navarro y Lozano López, 2006, pp. 89-90.



Figura 9.
Juan Zabalo Navarro, *Inmaculada Concepción.*

relacione estilísticamente con el sevillano Juan de Valdés Leal. Ya señalada por Palomino su especial destreza para las pinturas de batallas[63], en La Seo se le han atribuido los tres enormes lienzos que tapizan la capilla de Santiago el Mayor[64], pero únicamente el que representa *La batalla de Clavijo* (h. 1700) se le puede adjudicar con cierta seguridad. En esta obra (figura 10), Rabiella recurrió a una estampa de Antonio Tempesta para el caballo del jefe islámico, mientras las figuras centrales se inspiran en la composición ideada para el mismo asunto por Juan Carreño de Miranda (1660; Museo de Budapest).

La reforma y dotación artística de la capilla de Santiago el Mayor se debió al mecenazgo del arzobispo Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, a quien el Cabildo se la cedió para «*la construcción, ornato y conclusión*» en 1695. Ese año se trasladó el retablo renacentista preexistente a la capilla de San Agustín, excepto la imagen titular, que se ubicó sobre el altar y bajo un baldaquino hecho a semejanza del frontero de la capilla de San Pedro Arbués, buscando seguramente una intencionada simetría. Varias donaciones documentadas del fundador permitieron que ya h. 1704 estuviera terminada, aunque los restos del prelado (†1710) no se trasladaron desde Madrid hasta 1780, tal como figura en la inscripción del monumento funerario. Los otros dos lienzos, con la *Decapitación de Santiago* (izda.) y la *Aparición de la Virgen del Pilar* (frente) son de manos muy distintas, como lo es también la pintura mural de la cúpula que representa el *Juicio Final*, sin que por el momento podamos establecer una atribución consistente para todo ello.

Varios autores señalan la existencia de bocetos para estos cuadros entre los fondos de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País[65], pero no nos consta que así sea en la actualidad.

63 Palomino de Castro, 1986, p. 343.

64 Ponz señala que en esta capilla «*hay algunas pinturas de Raviela, Pintor de batallas, que pintó aquí la de Clavijo*», y al hablar de la de San Marcos dice que «*se ven algunas pinturas de Rabiela*». Ponz, 1788, p. 32. Ceán Bermúdez sigue a Ponz. Ceán Bermúdez, 1800, t. IV, p. 141. La atribución de los tres lienzos aparece, por ejemplo, en: Lostal de Tena, 1858, p. 162; Zapater y Gómez, 1859, p. 7; y Gascón de Gotor, 1891, pp. 118 y ss. El conde de la Viñaza atribuye a Pablo Raviella y Sánchez los de la capilla de San Marcos, y otros sin especificar a Pablo Rabiella y Díez de Aux. Viñaza, 1894, t. III, p. 288. Tomás Ximénez de Embún le adjudica estos cuadros a «*Pablo Raviella el mayor*», y los de la capilla de San Marcos a «*su hijo que tuvo el mismo nombre*». Ximénez de Embún y Val, 1901, pp, 46-50. Francisco Abbad relaciona los tres lienzos con «*Pablo Raviella*», y los de los muros laterales de la capilla de San Marcos a «*Pablo Raviella, hijo, imitador de Lucas Jordán y pintor del Arzobispo Agüero*». Abbad Ríos, 1949, pp. 72-74; Abbad Ríos, 1957, pp. 56 y 58. Diego Angulo, José Camón y Wifredo Rincón le siguen atribuyendo los tres lienzos. Angulo Íñiguez, 1971, p. 333; Camón Aznar, 1985, p. 194; y Rincón García, 1987, p. 15.

65 Viñaza, 1894, t. III, p. 288; Gascón de Gotor Giménez, 1939, p. 101 y ss.; Abbad Ríos, 1949, pp. 72-73; y Abbad Ríos, 1957, p. 56.



Figura 10.
Pablo Rabiella y Díez de Aux, *Santiago en la batalla de Clavijo.*

Pintura del barroco tardío

Los artistas de la llamada generación tardobarroca o de los pintores-decoradores, que enlaza con la pintura rococó representada por José Luzán, comienzan a trabajar en los años finales del s. XVII y desarrollan su actividad en la primera mitad del XVIII. En la producción de estos pintores se imponen, como rasgos comunes, las grandes composiciones escenográficas y ornamentales, los retablos fingidos y los grandes cuadros de altar con elevado número de personajes, pero en la forma de pintar encontramos grandes diferencias según los autores.

En La Seo, esta generación está representada por Francisco del Plano, Jerónimo Lorieri y Juan Zabalo Navarro.

A Francisco del Plano y García de la Cueva (¿?, h. 1658-Zaragoza, 1739) y a Miguel Jerónimo Lorieri y Cuenca (Zaragoza, 1690-1749), pertenecientes ambos a familias de artistas, se les atribuye los cuadros[66], fechables h. 1722-1725, que ocupan los muros laterales de la capilla de San Agustín, espacio cuya remodelación tuvo lugar en la década de 1720 por iniciativa del Cabildo, cambiando en ese momento la advocación de Santa Isabel de Hungría que tenía desde su fundación a comienzos del s. XVI. El retablo renacentista (1520-1522) que la preside, como ya se ha dicho, procede de la capilla de Santiago el Mayor, sin otra modificación que la sustitución de la imagen titular por otra nueva de madera y telas encoladas realizada por José Sanz en 1722.

El lienzo de la izquierda, que representa a la *Virgen de la Esperanza*, se atribuye a Lorieri, y el de la derecha, con la *Presentación de la Virgen en el templo*, responde al estilo de Plano. En el primero, de color desabrido, su autor hizo uso de varias estampas a partir fundamentalmente de modelos franceses[67], pero el conjunto adolece de falta de unidad iconográfica y compositiva. Más conseguido, pese a la inclusión de santos y escenas diversas que distraen del asunto central, es el segundo, con un cromatismo claro y un dibujo y modelado más correctos.

Al parecer, en la sacristía de esta capilla existía un retablo fingido pintado en el muro, del que nada podemos decir porque hasta ahora nos ha sido imposible acceder a este lugar.

Muy distinto del de los anteriores es el estilo de Juan Zabalo Navarro (Zaragoza, 1684-ídem, 1746), que sin embargo conecta mejor con la línea expresionista –dentro de la «veta brava» de la pintura española, denominación acuñada por Elías Tormo y desarrollada por Enrique Lafuente Ferrari–[68] que representa Pablo Rabiella y Díez de Aux, lo que ha generado algunos equívocos historiográficos entre ambos artistas.

[66] Gascón de Gotor Giménez, 1939, pp. 131 y ss. Abbad Ríos, 1949, p. 62. Abbad Ríos, 1957, p. 53.

[67] Jiméno, 2006, pp. 173-180.

[68] Lafuente Ferrari, 1987, pp. 53 y ss.

La intervención en La Seo de Zabalo, destacado proyectista y escenógrafo, se inició seguramente a través de la colaboración (o aprendizaje) con Pedro Aibar Jiménez en las pinturas de las capillas de Santo Dominguito de Val y Santa Marta, de las que ya se ha hablado, alcanzó su punto culminante h. 1711-1713 con la capilla de San Marcos o del Monumento, y continuó con otras obras documentadas como las pinturas del órgano, además de su intervención h. 1720 como tracista del baldaquino para la capilla del Santo Cristo en los pies del trascoro.

Fundada en 1579 como enterramiento familiar por Domingo Marco, hermano del abad de Veruela Lope Marco, la capilla de San Marcos evangelista[69] fue reedificada a comienzos del s. XVIII (1709-1713) por Manuel Marco, canónigo penitenciario, para cumplir la función de monumento de Semana Santa de manera estable, frente a la práctica habitual de construir monumentos provisionales, «de quita y pon», que se ubicaban en diferentes capillas y que había que restaurar o sustituir cada cierto tiempo. Así, sabemos que en 1605 se realizó uno para la de San Valero con trazas de Pedro de Armendia o Aramendía[70]; en las décadas de 1620 y 1630 constan pagos a Jerónimo Guillén y Rafael Pertús por hacer reparos en el monumento[71]; en 1642 se le paga al escultor Pedro de Ruesta por los modelos y trazas del monumento[72]; y en 1666, como ya se ha visto, se contrató otro con el escultor Pedro Salado y el pintor Bernardo Polo.

Zabalo realizó el diseño integral de este ámbito, con una serie de espacios sucesivos de distintas dimensiones dispuestos en perspectiva acelerada[73]. El primero de estos espacios, cubierto por cúpula sobre pechinas, adquiría normalmente configuración de capilla cuando un lienzo-telón pintado con un retablo fingido se elevaba mediante un sistema de poleas desde un cilindro oculto. Tanto ese retablo «*de perspectiva*» como los dos grandes lienzos laterales, que representan la *Entrada de Jesús en Jerusalén* (izquierda) y *El prendimiento* (derecha), y la pintura mural –muy perdida– de la cúpula, con una gloria con ángeles portadores de las *Arma Christi*, y las cuatro Virtudes de las pechinas, son obra documentada de Zabalo[74] y buena prueba de su estilo algo desmañado e incorrecto pero tremendamente animado y expresivo.

---

69 Sobre esta capilla y la intervención de Zabalo, véase: Esteban Lorente, 1977.

70 ACS, *Gesta Capituli* 1593-1610, 25 de junio de 1605, f. 174 v.

71 ACS, Fábrica, «Gastos extraordinarios», 1626, 1638 y 1639, s.f. Y Recibos sueltos, 1638-1639.

72 ACS, Fábrica, «Gastos extraordinarios», 1642, f. 6.

73 Los pagos por todos estos trabajos y otros menores ejecutados por Zabalo, en: ACS, Fábrica, «Gastos extraordinarios», 1710, f. 8; 1711, f. 7; 1712, f. 8; 1713, ff. 8 y 10.

74 A modo de ejemplo y como curiosidad, hay anotaciones de los pagos por «varas de angeo» (lienzo de estopa o lino basto y grueso llamado así por haberse fabricado en la provincia de Anjou) para los cuadros. ACS, Fábrica 1695-1743, «Gastos extraordinarios» 1711-1713.



Figura 11.
Juan Zabalo Navarro, *Santa Tecla*.

El retablo fingido[75], enrollado desde la década de 1970, nos es conocido únicamente por fotografías, y en él se distinguen escenas del *Prendimiento* y *Martirio de San Bartolomé* (banco), las figuras de *San Marcos y San Bartolomé* (centro del cuerpo) y de *Santa Isabel de Hungría* y *Santa Teresa de Jesús* (laterales del cuerpo) y de un santo sin identificar en hornacina (ático).

Además de esta importante empresa artística y de su intervención en el diseño y ejecución de arquitecturas efímeras, los servicios de Zabalo fueron requeridos para trabajos de menor entidad en la catedral de los que tenemos constancia documental. Así, en 1713 se le pagan 40 libras «*por haber pintado a San Valero en el Cuadro, que está en el nuevo Archivo, y otras obras, como se dice en su Cuenta*»[76]; en 1716 se le dan 30 libras «*por lo pintado en la caja del órgano*», si bien hay otro apunte de 38 libras a favor de Francisco Pimpinela «*por lo pintado en las puertas de dicho órgano y frontis*»[77]; y en 1722 recibe 5 libras «*por un lienzo que pintó del Espíritu Santo, para el relicario de la sacristía*»[78].

No muy alejadas del estilo de Zabalo pero más en línea con la «pintura clara» dieciochesca están las pinturas de la capilla de San Juan Bautista; en concreto, las del retablo, con *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier*, y el lienzo de *Santa Tecla* que ocupa el muro de la izquierda (figura 11).

A este mismo momento, las primeras décadas del s. XVIII, pertenecerían las pinturas murales decorativas y de trampantojo de la capilla de las Reliquias (o de San Mateo) (figura 12), propiedad del Cabildo, si bien las puertas pintadas, en cuyo exterior se representó la *Vocación de San Mateo*, podrían ser anteriores, pues las reliquias se trasladaron en 1698.

Una hija de Juan Zabalo, Teresa Zabalo, contrajo matrimonio en 1743 con José Luzán, estableciendo así el nexo con la pintura rococó de filiación napolitana que éste representa y que podemos ver en las magníficas puertas del armario de la sacristía de La Seo (1757).

[75] Anselmo Gascón de Gotor, quien atribuye las pinturas laterales a Pablo Rabiella y Sánchez, en lugar de un retablo fingido habla de «*puertas historiadas*», y Francisco Abbad de «*dos puertas decoradas con pinturas que cierran el Monumento*». Gascón de Gotor Giménez, 1939, pp. 107 y ss.; Abbad Ríos, 1957, p. 58.

[76] ACS, Fábrica 1695-1743, «Gastos extraordinarios 1713, f. 8.

[77] *Loc. cit.,* 1716, f. 8.

[78] *Loc. cit.,* 1722, f. 8.



Figura 12.
Autor desconocido, pinturas de trampantojo en la capilla de las Reliquias.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

ABBAD RÍOS, Francisco (1949): *La Seo y el Pilar de Zaragoza*, «Los monumentos cardinales de España» V. Madrid, Ed. Plus Ultra.

ABBAD RÍOS, Francisco (1957): *Catálogo Monumental de España. Zaragoza.* Madrid, CSIC.

ALEGRE, Mariano y otros (1980): *La Seo de Zaragoza*, colección «Dalmau de Mur» 1. Zaragoza, Heraldo de Aragón.

ALLO MANERO, M.ª Adelaida (1998): «Exequias reales y arquitecturas provisionales en La Seo de Zaragoza», en *La Seo de Zaragoza.* Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 481-491.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1971): *Pintura del siglo XVII*, «Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico», vol. XV. Madrid, Ed. Plus Ultra.

ANSÓN NAVARRO, Arturo (2001): «Aparición de la Virgen del Pilar en Zaragoza a Santiago y los Convertidos», en *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián.* Zaragoza, Ayuntamiento, pp. 115-116.

ANSÓN NAVARRO, Arturo y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2006): «La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán», en *Vicente Berdusán (1632-1697): el artista artesano* (dir. Juan Carlos Lozano). Zaragoza, Diputación Provincial, 2006, pp. 75-111.

ARCE OLIVA, Ernesto y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2007): «Una visita guiada a la Colegiata», en La Colegiata de Santa María de Calatayud. Zaragoza, Grupo de Investigación *Vestigium.*

ARRESE, José Luis de (1977): *Colección de biografías locales.* San Sebastián.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1974): «Apuntes sobre la vida y la obra del pintor aragonés Juan Galbán (1596-1658)», en *Seminario de Arte Aragonés*, núm. XIX-XXI. Zaragoza, I.F.C., pp. 47-59.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo (1987): *Enciclopedia Temática de Aragón, t. 4. Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días.* Zaragoza, Ed. Moncayo.

BRUÑÉN, Ana Isabel, CALVO, M.ª Luisa y SENAC, M.ª Begoña (1987): *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental.* Zaragoza, IFC.

CAMÓN AZNAR, José (1985): *La pintura española del siglo XVII*, «Summa Artis» t. XV. Madrid, Espasa-Calpe.

CARDERERA Y SOLANO, Valentín (1866): «Vida de Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón», en MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.* Madrid, Imp. Manuel Tello, pp. 1-50.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols. Madrid, Real Academia de San Fernando.

DÍAZ DEL VALLE, Lázaro (1933): *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios, 1656-1659*; en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.: *Fuentes literarias para la historia del arte español.* Madrid, v. II.

ESTEBAN LORENTE, Juan F. (1977 «La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza», *Cuadernos de Investigación del Colegio Universitario de Logroño*, t. II (1977), pp. 97-103. Idem, *Seminario de Arte Aragonés*, XXII-XXIII-XXIV, pp. 175-180.

FACI, Roque Alberto (1979): *Aragón, Reyno de Christo y dote de Marúa Santisima* (edición facsímil de la primera edición de 1739). Zaragoza, DGA.

GASCÓN DE GOTOR, Anselmo y Pedro (1891): *Zaragoza artística, monumental e histórica*, t. II. Zaragoza, Impr. Calixto Ariño.

GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, Anselmo (1945): *Nueve catedrales de Aragón.* Zaragoza, Librería General.

GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, Anselmo (1939): *La Seo de Zaragoza. Estudio histórico-arqueológico*, col. «Arte aragonés». Barcelona, Ed. Luis Miracle.

GÓMEZ ZORRAQUINO, José I. (1987): *Zaragoza y el capital comercial. La burguesía mercantil en el Aragón de la segunda mitad del siglo XVII.* Zaragoza, Ayuntamiento.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1976): *Jusepe Martínez, pintor de S.M. Felipe IV y la Zaragoza de su tiempo (siglo XVII)*, «Cuadernos de Zaragoza» nº 7. Zaragoza, Ayuntamiento.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1979) «Adiciones al estudio del arte aragonés del siglo XVII», *Seminario de Arte Aragonés*, XXIX-XXX, pp. 111-140.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1989): «La Capilla de Santa Elena de la Catedral de la Seo Cesaraugustana», *Aragonia sacra* IV, pp. 95-114.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1991): «Prontuario breve documental sobre el barroco aragonés. Siglo XVII», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XLVI, pp. 81-107.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1993): «Prontuario breve documental sobre el barroco aragonés. Siglo XVII», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LII, pp. 79-107.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2006): «La pintura madrileña del Pleno Barroco y los pintores de Aragón en tiempos de Vicente Berdusán (1632-1697)», en *Vicente Berdusán (1632-1697): el artista artesano* (dir. Juan Carlos Lozano). Zaragoza, Diputación Provincial, 2006, pp. 15-73.

JIMÉNO, Frédéric, «La influencia de Simon Vouet en Goya y sus contemporáneos», en *Goya y el palacio de Sobradiel.* Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2006, pp. 167-211.

JODRÁ ARILLA, Guillermina (1984): *Documentación artística del siglo XVII en los años 1634-1636 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, registro núm. 742].

JORDAN, William B. (2009): «El Pseudo-Hiepes es Bernardo Polo». *Archivo Español de Arte,* LXXXII, pp. 393-424.

LACARRA DUCAY, M.ª Carmen (1978): «El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza: 1628-1631», *Seminario de Arte Aragonés*, XXV-XXVI, pp. 57-64.

LACARRA DUCAY, M.ª Carmen (1987): «La catedral metropolitana de Zaragoza», en *Las catedrales de Aragón* (dir. Domingo J. Buesa). Zaragoza, CAZAR.

LACARRA DUCAY, M.ª Carmen (1991): «Iglesia Catedral de San Salvador o la Seo», en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza* (dir. Guillermo Fatás). Zaragoza, Ayuntamiento.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1987): «La situación y la estela del arte de Goya. Cap. V: Goya y la tradición pictórica española», en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya.* Madrid, Amigos del Museo del Prado (reedición del catálogo editado en Madrid por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1947).

LOSTAL DE TENA, José (1858): *Zaragoza histórica y descriptiva.* Zaragoza, Imp. Cristóbal Juste y Olona.

MAGAÑA Y SORIA, Antonio (1919): *Zaragoza monumental o sea descripción de sus edificios y monumentos más notables, vol. I. Edificios religiosos.* Zaragoza, Imp. Gregorio Casañal.

MARTÍNEZ, Jusepe (2006): *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ed. crítica a cargo de Mª. Elena Manrique). Madrid, Ediciones Cátedra.

MONEVA RAMÍREZ, Lourdes (s.f.): *Documentación artística del siglo XVII en los años 1649-1651 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita depositada en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, registro núm. 739].

MORTE GARCÍA, Carmen (1990 a): «Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I)», *Boletín del Museo del Prado*, t. XI, núm. 29, pp. 19-35.

MORTE GARCÍA, Carmen (1990 b): «Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (II)», *Boletín del Museo del Prado*, t. XII, núm. 30, pp. 13-28.

NICOLÁS Y MINUÉ SÁNCHEZ, Andrés J. (2009): «Capillas y panteones de La Seo del Salvador (Zaragoza): heráldica y genealogía», *Emblemata*, XIV, pp. 45-99.

PALOMINO DE CASTRO, Antonio A. (1986): *Vidas* (introducción y notas a cargo de Nina Ayala Mallory). Madrid, Alianza Editorial.

PONZ, Antonio (1788): *Viaje de España.* Madrid, Imp. Ibarra.

QUADRADO, José M.ª (1937; reimpresión de la 1ª ed. de 1844): *Recuerdos y bellezas de España. Aragón.* Zaragoza, SIPA.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo (1987): *La Seo de Zaragoza*, colección «Ibérica». Madrid, ed. Everest.

SAN VICENTE, Ángel (1991): *Años artísticos de Zaragoza 1782-1833 sacados de los Años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad.* Zaragoza, Ibercaja.

VIÑAZA, Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la (1889-1894): *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez.* Madrid, Tip. de los Huérfanos.

VV.AA. (1998): *La Seo de Zaragoza.* Zaragoza, Gobierno de Aragón.

XIMÉNEZ DE EMBÚN Y VAL, Tomás (1901): *Descripción histórica de la antigua Zaragoza y sus términos municipales.* Zaragoza, Librería Cecilio Gasca, 1901.

YPAS, Joseph (1786): *Catalogo cronologico de los Deanes, Dignidades y Canonigos del Santo Templo del Salvador de Zaragoza desde la Bulla de Secularidad hasta la de Union* (ms.). [Biblioteca Capitular de La Seo de Zaragoza].

ZAPATER Y GÓMEZ, Francisco (1859): *Apuntes histórico biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura.* Madrid.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1666, 12 de febrero Zaragoza

ACS, Recibos sueltos, 1673

Capitulación entre los canónigos de La Seo Antonio de Segovia y José Martínez, por un lado, y el pintor Bernardo Polo, por otro, para pintar el monumento de Semana Santa realizado por el escultor Pedro Salado.

Queda pactado y acordado por el presente cartel entre el Canónigo Segovia y Martínez por parte del Cabildo de la Iglesia Metropolitana de Zaragoza y por la otra por Bernardo Polo pintor, que en la fábrica del monumento debe pintar al temple todo lo que en él se hubiese de hacer, es a saber enmendar y reducir a su debida forma todo lo que se aprovechare en los lienzos pintados que sirvieron para la puerta de la Iglesia en la fiesta del Santo Mártir Pedro de Arbués. Ittem La escalera que está en el diseño fingiendo en ella ser de mármol haciendo una forma de cornisa en cada frente y todo lo demás con sus almohadillas, o, piedras realzadas en la forma que dirá Pedro Salado. Ittem Las dos barandillas que están en el diseño con su cornisa y basa perfilados los valagostes [balaustres] *de color de oro, y la caña de mármol. Ittem en todas las gradas que dividen los pilastrones en la misma forma que las que suben al monumento. Ittem en todos los pilastrones de adentro por la frente se ha de pintar en tabla columnas salamonicas* [salomónicas] *con el adorno que ellas piden que es vestidas de parra, y por los lados en dichos pilastrones que hacen al monumento y se ven se ha de fingir mármol con sus cuadros, y almohadillas divididas, pintando en ellas instrumentos de la pasión; por los otros dos lados de los pilastrones que no se ven ha de fingir mármoles sin más hechura en cada una, columna salamónica de los frentes ha de fingir su pedestal debajo de ella, haciendo su forma de cornisa, y basa, y en el medio, unos con óvalos, y otros con grano de hordio, pintando en medio instrumentos de la pasión. Todos los arcos en los frentes han de llevar fingida su cornisa sobre tabla, haciendo sus hojas en el papo de paloma de color de oro realzadas con una aguada, y por la parte de adentro de dichos arcos de color de mármol, y por abajo todo el grueso de la tabla del arco de color de oro. Las bóvedas se*

han de pintar en lienzo fingiendo en los arcos que las cruzan lo que en los otros, y en los espacios que dejan por campo, o casco de las bóvedas se ha de variar los florones, y adorno que dirá el canónigo Segovia, según un diseño que le ha dado Pedro Salado de color de oro realzado con sus aguadas, y perfiles conforme a arte de pintura, y lo mismo en los florones que son la llave de las bóvedas. Ittem más. Los lienzos de los lados del primer cuerpo han de llevar cada uno su perspectiva con sus columnas y bóvedas según el diseño principal siendo las columnas salamonas, en la forma figura, y colorido que las demás de dentro del monumento, y lo mismo ha de ser en los // arcos de dichas perspectivas fingiendo lo mismo que en lo de adentro. Ittem mas. Los lienzos que han de correr desde el primer cuerpo por los lados hasta la capilla de San Valero, y dentro de la capilla hasta el altar, se ha de fingir en ellos sus pilastrones y arcos correspondientes a los de adentro en la misma figura, forma, y colorido, que los de adentro, con su cornisa sobre los arcos. Ittem más en el lienzo del frente sobre el arca ha de pintar un sol en la forma que se le tiene comunicado, o, otra cosa que pareciere. Ittem más. Debe pintar en la misma forma, y que diga [combine] *con la obra la media naranja pedestal, y linterna, y virtudes, así de las ventanas de la linterna, como las demás virtudes que han de estar sobre los macizos de las columnas. Ittem queda aclarado por el presente cartel, que todo lo demás que se añadiere que no estuviese en él, y añadido a lo dicho, como es, el lienzo que hará frente a la pabostría, con su cornisa a la parte de arriba de orden dórica. Como también el cordero que se ha de pintar sobre la linterna, y si algo se hubiere de pintar en los dos lienzos, o, recodos de la testera de San Valero. Todo lo sobredicho lo ha de dar cumplido, y ejecutado Bernardo Polo para el sábado de Ramos corriendo por su cuenta toda la pintura, y aparejo de lienzos, según arte buena pintura, y forma, por precio de ciento y ochenta libras jaquesas pagaderas por el Cabildo en tres tercios el primero al principio de la obra, el segundo a la mitad del tiempo de ella, y el tercero, y último habiendo entregado toda obra arriba dicha que le toca ejecutar. Ittem. queda acordado, que si dentro del dicho tiempo no cumpliere lo aquí dispuesto ha de pagar por pena Bernardo Polo quinientos reales de plata, a que se obliga por el presente cartel, y por el mismo el Cabildo queda obligado por las personas abajo firmadas en su nombre al cumplimiento de lo que le tocare, quedando por el presente cartel una y otra parte con obligación de cumplir lo que respectivamente tocare a cada uno, y por la verdad lo firmamos en Zaragoza a 12 de febrero de 1666.*

[Firmas]

D. Antonio de Segovia

por el Cabildo de la Santa Iglesia

Joseph Martínez

Bernardo Polo

LA ADECUACIÓN A LA SENSIBILIDAD BARROCA EN LAS CATEDRALES DE CASTILLA Y LEÓN

EDUARDO AZOFRA
Universidad de Salamanca

Cuando se inicia el siglo XVII todas las catedrales de las viejas diócesis de Castilla y León (Astorga, Ávila, Burgos, Ciudad Rodrigo, El Burgo de Osma, León, Palencia, Salamanca, Segovia, Valladolid y Zamora) ya estaban comenzadas y buena parte de ellas concluidas, no levantándose, por tanto, ninguna de nueva planta. De todas formas, todas las seos castellanoleonesas, teniendo en cuenta su condición de monumentos vivos, experimentaron, en mayor o menor medida, distintas intervenciones arquitectónicas a lo largo del Seiscientos y de los dos primeros tercios del Setecientos que ocasionaron diferentes cambios, transformaciones o añadidos barrocos en ellas. El propósito de este trabajo no es otro que el de analizar, de forma más o menos detallada, algunas de esas obras, casi todas ellas vinculadas al denominado barroco castizo, a partir de cuatro ideas, propuestas o, simplemente, epígrafes.

1. Continuidad clasicista versus cambio estilístico

La historiografía tradicional española venía englobando hasta hace apenas unas décadas bajo el término de Barroco todas las manifestaciones artísticas desarrolladas en el siglo XVII, cuando en realidad la primera mitad del Seiscientos de debe considerar una prolongación del Clasicismo quinientista, de forma muy especial en el campo de la arquitectura, que es en el que básicamente me voy a centrar, y de manera muy especial en el ámbito de Castilla y León. En este sentido, hoy se admite, sin querer polemizar más sobre este tema y siguiendo entre otros los trabajos de Muñoz Cámara y Bustamante García[1], que las características definidoras de la arquitectura española del último cuarto del siglo XVI, el Clasicismo, siguieron siendo las mismas durante varias décadas del XVII, como por otra parte parece lógico, dando lugar la pervivencia y el arraigo a ese estilo a lo que se ha

[1] Cámara Muñoz, A.: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio,* Madrid, 1990; Bustamante García, A.: *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco,* Madrid, 1993.

denominado la Continuidad Clasicista. En definitiva, que a los arquitectos que trabajaron en la primera mitad del Seiscientos se les debe seguir calificando aún de clasicistas y como tales herederos de los ideales de Juan de Herrera y de El Escorial, arquitecto y edificio-mito en los que hunden sus raíces, y, lo que todavía es más importante, así eran vistos por sus contemporáneos, por los hombres de su época. Y que El Escorial y Herrera fueron considerados como los modelos a imitar también lo ponen de manifiesto los distintos términos que la historiografía española ha empleado para designar a la arquitectura generada a partir de su construcción. Así, basta recordar sólo algunos de los nombres que ha recibido: escurialense, clasicista, greco-romana para Torres Balbás, trentina para Camón Aznar, o desornamentada, herreriana, postherreriana o postescurialense. Como ya otros historiadores han referido, este debate terminológico llevó a los historiadores clásicos de nuestra arquitectura barroca a buscar sus bases en el siglo XVI. Así, Otto Schubert en 1924 vio en Francisco de Mora, entre otros, el inicio de la desintegración de lo herreriano, al igual que George Kubler en 1957. Por su parte Andrés Calzada en 1933 incluyó a Francisco de Mora dentro de la corriente herreriana y escurialense, situando los primeros indicios barrocos en la tercera década del siglo XVII y ligados a nombres como Juan Bautista Crescenzi, el hermano Francisco Bautista, el jesuita Pedro Sánchez o Juan Gómez de Mora.

Si bien la arquitectura española de inicios del siglo XVII se caracterizó, como se acaba de exponer, por un claro continuismo, el impacto y difusión de la arquitectura surgida en torno al Escorial fue muy variado dependiendo de las distintas regiones españolas. Y, en este sentido, cabe reseñar que, sin duda, el foco donde más arraigó el Clasicismo, la Continuidad Clasicista, fue Valladolid y su entorno, como ya expusiera de manera brillante Bustamante García[2]. A lo largo de la segunda mitad del XVI y comienzos del XVII la ciudad del Pisuerga (debido en gran medida al terrible incendio de 1561 que arrasó buena parte de la urbe siendo necesario levantarla de nuevo, a la realización por parte de Juan de Herrera de la traza de su colegiata-catedral, h. 1580-1583, y a la influencia ejercida sobre todo por Francisco de Mora durante los años de estancia de la Corte en Valladolid, 1601-1606) pasó a ser el principal centro de arquitectura clasicista de toda España. Generada a partir de las ideas definidas alrededor de Juan de Herrera y El Escorial, cuyos programas estructurales y exornativos se seguirán rigurosamente, según Martín González[3] y Bustamante García, y articulada por hombres como Juan del Ribero Rada, Juan de Nates, Pedro de Mazuecos el Mozo, Diego y Francisco de Praves y sus seguidores, forma una unidad cuya actividad se prolonga hasta 1660,

2 Bustamante García, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano,* 1561-1640, Valladolid, 1983.

3 Martín González, J. J.: *Arquitectura barroca vallisoletana,* Valladolid, 1967.



Figura 1.
Ávila. Capilla de San Segundo. Dibujo de L. Cervera Cera.

irradiándose además por toda la mitad norte peninsular y de forma muy especial por toda una serie de puntos de Castilla y León, en concreto, Lerma, Burgos, Ávila, Salamanca, León y Segovia. Así, hay autores, como Cámara Muñoz, que defienden que al hablar de arquitectura postherreriana *lo más lógico es pensar en Valladolid y en la arquitectura de la mitad noroccidental de la península porque quedó anclada en Herrera.* Y su presencia y pervivencia llegó a ser tan abrumadora que, como ya indicaron de la Plaza y Redondo Cantera, la implantación de la obra de Juan de Herrera y de sus seguidores en tierras castellanas y leonesas fue tan importante que *se había llegado a convertir en un «clasicismo vernáculo»*[4].

Y buenas muestras de todo lo dicho son las capillas de San Segundo y de Velada de la Catedral de Ávila y la portada de San Frutos de la de Segovia. Sita al sur del ábside fortificado, del saliente cimorro, en el lado de la epístola y con entrada desde la calle o desde la tercera capilla de la girola, para levantar la capilla de San Segundo[5] (figura 1), que debía albergar los supuestos

[4] Plaza Santiago, F. J. de la y Redondo Cantera, M.ª J.: «Arquitectura Neoclásica», en *Historia del Arte de Castilla y León. T. VII. Del Neoclasicismo al Modernismo,* Valladolid, 1998, p. 36.

[5] Sobre esta capilla Cervera Vera, L.: «La capilla de San Segundo en la Catedral de Ávila», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* t. 56, Madrid, 1952, pp. 181-230; Gutiérrez Robledo, J. L. y Navascués Palacio, P.: «La catedral de Ávila: proceso constructivo», *Catálogo de las Edades del Hombre.* Testigos (Ávila, 2004), Salamanca, 2004, pp. 575-577.

restos del futuro patrono de la ciudad descubiertos en 1519 en la iglesia de San Sebastián y Santa Lucía, fue necesario derribar uno de los cubos de la muralla. Trazada en 1595 por Francisco de Mora y construida en lo esencial para 1602, en su materialización trabajaron los maestros canteros Francisco Martín y Cristóbal Jiménez. Dibuja planta rectangular dividida en dos tramos muy bien diferenciados: el cuerpo de la capilla, que lleva a los pies un pequeño coro con bóveda rebajada y se cierra con una bóveda de cañón con lunetos y ventanas termales, y el presbiterio, donde Mora utiliza por vez primera en Ávila la solución de capilla que empleará una década más tarde en las laterales de su obra cumbre abulense, la iglesia del monasterio de San José, un espacio cuadrado que con arcos torales que apean en pilares achaflanados se cubre con una cúpula de media naranja sobre pechinas, decoradas en este caso con las armas del promotor de la obra, el obispo don Jerónimo Manrique de Lara. La actual fachada exterior es de la tercera década del siglo XVIII y en su realización parece que intervino el pintor y arquitecto Francisco Llamas[6], cayendo la escalera de dos tiros por la que se accede, que se concluyó en 1740, en el haber de Manuel Fernández, según Gutiérrez Robledo y Navascués Palacio.

En 1600 el poderoso don Hernando de Toledo, marqués de Velada, inicia en la seo de Ávila los trámites para levantar una capilla funeraria, la de Velada o del Sagrado Corazón[7], en consonancia a la que se acababa de erigir en honor de San Segundo. Sita al norte del saliente cimorro, en el lado del evangelio y con entrada desde la segunda capilla de la girola, la fecha del proyecto, 1602, lleva a pensar en Francisco de Mora como su posible autor. Pero, su dilatada construcción, no se concluyó hasta la última década del siglo XVIII bajo la dirección del arquitecto Juan Antonio Cuerbo, y los numerosos maestros que por aquí pasaron (Francisco de las Cuevas, Juan Bautista Montenegro, Pedro de Brizuela y Pedro de Espinar, sólo en la primera mitad del siglo XVII), apenas nos ha dejado algún resto de ese primitivo plan, a no ser los muros perimetrales, que dibujan una planta de cruz griega, de brazos muy reducidos, y esquinas achaflanadas. Así, por ejemplo, la cúpula que la cierra, de ladrillo y yeso, y que al exterior adopta una estructura ochavada de ladrillo y piedra en las partes vivas, de gusto madrileño, resulta un recurso habitual en el hacer de Cuerbo.

Por último, la portada de San Frutos de la Catedral de Segovia (figura 2), que da acceso al templo desde la Plaza Mayor y donde Pedro de Brizuela se mostró muy apegado a las soluciones escurialenses. Diseñada hacia 1611, y

6 López Fernández, M.ª T.: «Catedral de Ávila», en *Las Catedrales de Castilla y León,* San Sebastián, 1993, p. 35.

7 Sobre esta capilla, Casaseca Casaseca, A.: «Arquitectura y urbanismo el siglo XVII», en *Historia del Arte de Castilla y León.* T. VI. *Arte Barroco,* Valladolid, 1997, p. 32; Gutiérrez Robledo y Navascués Palacio: «La catedral de Ávila...», *Catálogo...,* pp. 577-578.



Figura 2.
Segovia. Portada de San Frutos.

labrada en piedra de granito por Pedro Monasterio y Nicolás González[8], se concibe a modo de un retablo compuesto de dos cuerpos; el inferior dividido en tres calles a partir de cuatro columnas dóricas, la central es la puerta de entrada, mientras que el superior muestra una original composición con repetición de frontones triangulares que apean en columnas corintias.

Esta Continuidad Clasicista no implica, ni mucho menos, que la primera mitad del siglo XVII fuese un periodo indiferenciado del anterior, una mera continuación. Lo cierto es que los cambios, las transformaciones, a partir de los que más tarde se desarrollará el nuevo lenguaje barroco (mayor profusión decorativa, elementos ornamentales de mayor plasticidad, «superficies activas», etc.) se fueron sucediendo poco a poco, pero inicialmente siempre a partir de focos y artistas heredados. Como ya apuntara Bustamante García, *son evoluciones*

8 Yubero Galindo, D.: *La Catedral de Segovia,* León, 1973, p. 11.

y en absoluto ruptura o desintegración de focos. De todas formas, fueron esos cambios los que comenzaron a plantear la ruptura, los que fueron abriendo el camino hacia la arquitectura del Barroco Pleno, que tendrá en Castilla y León, al igual que en el resto de península, a partir de 1660, con el resurgir del ornato, como lo definió Martín González[9], su máxima expresión en el último tercio del Seiscientos y en las seis primeras décadas del Setecientos, hasta la subida al trono de Carlos III en 1759. Pero, para que se produjera el abandono del Clasicismo quinientista, para que a partir de 1660 surgieran en el aspecto decorativo lo que G. Kubler denominó *superficies densamente elaboradas,* fue necesario que el ámbito de la arquitectura, en palabras de sus propios protagonistas (bien significativos del ambiente que se vivía resultan al respecto, entre otros conocidos ejemplos, varios pasajes del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de la arquitectura, 1633 y 1665),* fuera invadida por pintores, pintores escenógrafos, carpinteros, entalladores, escultores e incluso plateros, que ocupaban áreas que no eran propiamente las suyas, disfrazando con sus ornatos, cada vez más abultados, carnosos, plásticos, una arquitectura cuyo vocabulario seguía teniendo aún muchas evocaciones clasicistas. Como ya apuntara, entre otros, Rodríguez G. de Ceballos, resulta muy sintomático que buena parte de los que en España alcanzaron el estatus profesional de arquitectos entre 1675 y 1750 provinieran de la escultura, talla y ensamblaje de retablos, campos en los que habían trabajado inicialmente. De todas formas, fue el desarrollo del ornato el que favoreció la relajación del canon y la investigación de nuevas formas y elementos y la aparición de retablos ampulosos y grandilocuentes, de revestimientos de yeserías polícromas y doradas y de estucos los que lograron transmitir la falsa sensación de una rica y rutilante arquitectura, que H. Damisch calificó de máscara y Rodríguez G. de Ceballos de trampa y cartón.

Dentro de ese barroco decorativista castizo se pueden distinguir dos etapas. La primera, que abarcaría el último tercio del siglo XVII y el primero del XVIII, estuvo dominada por el uso de la columna salomónica, de los cortinajes naturalistas y de los motivos fitomórficos turgentes y carnosos que ocuparon y rebasaron todos y cada uno de los elementos arquitectónicos. En la segunda, desarrollada a lo largo del segundo tercio del XVIII y que tuvo una mayor analogía con el rococó europeo, se utilizó como elemento sustentante fundamental el estípite y se introdujo la rocalla como uno de los motivos decorativos fundamentales. Como ya expusiera Rodríguez G. de Ceballos, *el estípite y la rocalla fueron en su origen elementos del vocabulario manierista del siglo XVI, que se dieron asociados exclusivamente en la arquitectura española del segundo tercio del setecientos*[10].

9 Martín González: *Arquitectura barroca...,* pp. 91 y ss.

10 Rodríguez G. de Ceballos, A.: «Arquitectura y urbanismo el siglo XVIII», en *Historia del Arte de Castilla y León.* T. VI. *Arte Barroco,* Valladolid, 1997, pp. 165-166.

Y sobre esta arquitectura del barroco castizo fue sobre la que recayeron las duras críticas de los ilustrados españoles como, entre otros, Antonio Ponz, Gaspar Melchor de Jovellanos, Diego de Villanueva, Juan Agustín Ceán Bermúdez o Isidoro Bosarte, que además inventaron un epíteto con un claro matiz despectivo para calificarla: el churrigueresco, término derivado del apellido de la familia Churriguera, que Rodríguez G. de Ceballos definió como *estilo o mejor una modalidad de la arquitectura barroca, de gestión autóctona, sin apenas vinculación con el Barroco extranjero*[11], y bajo el que quedaron englobados todos aquellos maestros que los ilustrados tildaron de heresiarcas de la arquitectura o de fatuos delirantes, calificativos que el clásico estudio de Kubler convirtió en algo cotidiano y habitual en la historiografía española.

2. Nuevos aspectos, nuevas necesidades y nuevos «espacios de devoción»

Los distintos decretos emanados de las sesiones del concilio de Trento en respuesta a aquellos aspectos de la doctrina católica que fueron atacados o negados por los protestantes motivaron la aceptación de unas nuevas prescripciones rituales y litúrgicas que ocasionaron la transformación de ciertos espacios preexistentes o de la configuración de unos nuevos espacios que adquirirán gran importancia en las catedrales españolas y, por ende, en las de Castilla y León. Y, sin duda, esa nueva ortodoxia de la doctrina católica será la causante del desarrollo tan inusitado y fructífero que a lo largo del Barroco español experimentaron en los templos, cuanto más en las fábricas catedralicias, espacios, todos ellos «espacios de devoción», haciendo nuestro el término acuñado por Tovar Martín, como las capillas del Sagrario o del Santísimo Sacramento (entendidas como piezas independientes destinadas al culto reservado del Santísimo, expuesto allí de manera permanente), los grandes tabernáculos eucarísticos (encaminados a dar respuesta al culto y veneración del Santísimo Sacramento, a la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas), y, por supuesto, las capillas bajo advocación mariana y los relicarios (espacios destinados a la custodia y culto de las reliquias de los santos) o, en su defecto, de los retablos-relicarios (porque tanto la Virgen como los santos habían salido indemnes de los ataques de luteranos, erasmistas y alumbrados).

Un buen ejemplo de lo expuesto es la capilla de Santísimo Sacramento o de San Blas de la Catedral de Ciudad Rodrigo[12] (figura 3). Erigidos los muros perimetrales en la época fundacional del templo hasta una altura aproximada de 45

[11] Rodríguez G. de Ceballos: «Arquitectura...», en *Historia del Arte...*, p. 158.

[12] Sobre esta capilla, Azofra, E.: «Criterios de intervención en las actuaciones arquitectónicas acometidas en la catedral de Ciudad Rodrigo en el siglo XVIII», en Azofra, E. (Ed.): *La Catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones,* Salamanca, 2006, pp. 530-532 (se recoge una amplia bibliografía).

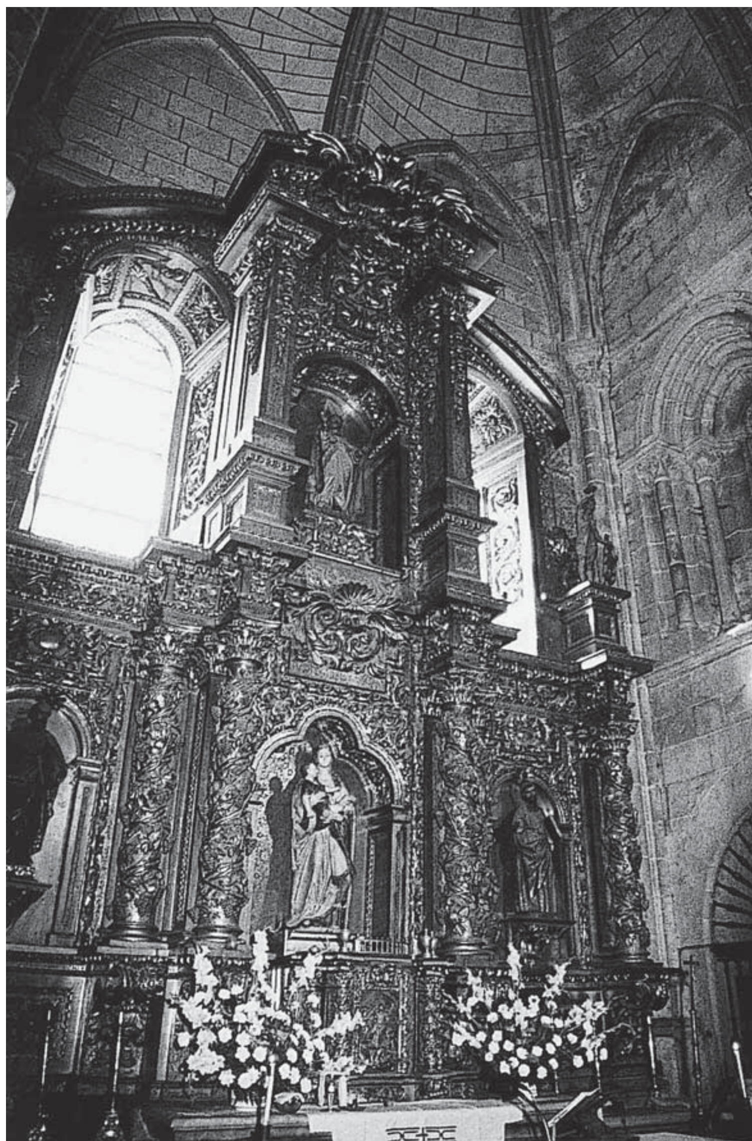


Figura 3.
Ciudad Rodrigo. Capilla del Santísimo Sacramento.

pies, se cerró con una bóveda de crucería octopartita, de plementos abombados y despiezo anillado, cuyos nervios apoyan sobre columnas que en su origen se prolongaban hasta el suelo. Utilizada desde su origen y hasta el siglo XVI como sala capitular, sobre ese cuerpo bajo se alzó la torre de campanas hasta fines del siglo XIV. Esta capilla, enterramiento de don Álvar Rodríguez Cueto, fallecido en 1396, fue transformada o *rehabilitada,* siguiendo el término propuesto por

Castillo Oreja[13], entre 1688 y 1694 bajo el patrocinio del chantre don Pedro Serrano, al estar falta de adorno y perfección y con poca decencia para el culto del Santísimo Sacramento, que ya estaba aquí en las primeras décadas del siglo XVII. En el desarrollo de estas obras se rasgó el gran arco de medio punto de acceso y las jambas en las que apea, desmantelando para ello dos lucillos existentes en el muro exterior, se hizo la reja que cierra la capilla y los pedestales en los que apoya, se tabicaron los lucillos funerarios de los muros norte y sur, se desmontó el sepulcro central de Álvar Rodríguez Cueto, se hizo el arco de medio punto de entrada al baptisterio con su reja, el enlosado completamente nuevo, se ensambló entre 1692 y 1694 a cargo de un maestro de Plasencia el nuevo retablo que se adapta al testero de la capilla, se renovaron algunos cimacios en los que apean los nervios de la bóveda y se mutilaron las columnas del muro oriental quedando las angulares suspendidas y reducidas a menos de la mitad y la central a un sencillo responsión gallonado, utilizado también en las angulares, sobre la clave del arco de acceso. Esta obra debió de ser tan importante que el maestro Manuel de Larra Churriguera en la declaración que hizo en 1731 afirmó que la capilla *que sirve de Sagrario, se erigió abrá cinquenta años*[14].

En la catedral de Burgos fundó su capilla funeraria el arzobispo don Enrique de Peralta y Cárdenas, conocida como capilla de San Enrique[15]. Se levanta en el ángulo que forman el brazo sur del crucero y el inicio de la girola por el lado de la epístola, en el lugar que antiguamente ocupaban las capillas de San Andrés (antes de la Magdalena) y del Santo Ecce Homo, la más oriental (antes Santo Tomás de Canterbury, de los Condes de Carrión o de las Reliquias) y, abriendo así un arco al crucero y dos a la girola. En 1670 el cabildo cedía al arzobispo las dos capillas para su enterramiento, no sin antes haber solicitado informes a varios peritos para asegurarse de que las capillas adyacentes y la fábrica del templo no sufrirían con la obra. Ésta se concertó en 1671 con Juan de la Sierra Bocerraiz y Bernabé de Hazas, que se obligaron a darla terminada al año y medio cobrando la cantidad de 10.000 ducados.

[13] Castillo Oreja, M. Á.: «La reforma de las catedrales españolas en el siglo XVI», *Debate sobre Arte. Encuentros sobre Patrimonio. Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado,* Madrid, 2001, p. 48. Afirma que en ese término engloba a un amplio conjunto de intervenciones orientadas, en la mayoría de los casos, a adecuar el espacio de las catedrales a un nuevo concepto del rito y del ceremonial y a atender a las necesidades derivadas de las funciones que le son propias, que hasta entonces no se habían contemplado convenientemente.

[14] Hernández Vegas, M.: *Ciudad Rodrigo. La Catedral y la Ciudad,* Salamanca, s. a., ¿1935?, Ed. Facsímil, Salamanca, 1982, t. II, p. 242.

[15] Sobre esta capilla el estudio más detallado en Matesanz, J.: *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765,* Burgos, 2001, pp. 207-244. Con anterioridad dos buenos estados de la cuestión sobre el tema en Urrea Fernández, J.: *La Catedral de Burgos,* León, 1982, pp. 76-78, y Casaseca Casaseca, A.: «Arquitectura y urbanismo el siglo XVII», en *Historia del Arte de Castilla y León. T. VI. Arte Barroco,* Valladolid, 1997, p. 34.

Con el fin de poder comprender mejor esta capilla es necesario precisar que en las negociaciones y posterior protocolización de las condiciones por las que el cabildo cedió las capillas preexistentes al arzobispo se le obligaba a mantener la capilla del Santo Ecce Homo, mandada construir a comienzos del siglo XVII, se finalizó en 1619, como relicario por el arzobispo Acebedo, y que los documentos de la época calificaban de *preciosa,* debido a lo espectacular de los materiales empleados en su decoración. Así, se mantuvo la capilla del Santo Ecce Homo en su disposición anterior, salvo que se borraron las armas de la linterna, mientras que la capilla de San Andrés se modificó hasta adquirir unas características y ornamentación similares a la contigua. La integración de ambos espacios, uno de 1619 y otro de 1674, se logró de manera perfecta. En este sentido, las sobrias combinaciones geométricas y los cuidados efectos cromáticos de la decoración interior a base de alabastro, mármoles oscuros, jaspe y pizarra, todo de gran prestancia y solemnidad, así como las ocho pilastras que ornan la cúpula de la capilla del Santo Ecce Homo evidencian un clasicismo general para esta capilla, como no podía ser de otra manera si se tiene en cuenta la fecha de partida, que para Urrea Fernández la relacionan con los ambientes cortesanos de ecos escurialenses (figura 4).

La capilla del Santo Ecce Homo, rectangular, voltea bóveda semiesférica elevada sobre alto tambor donde se abren ocho ventanas y que al exterior se proyecta en un sencillo prisma. Por el contrario, la de San Andrés lleva ochavo ciego presidido por las armas del fundador, quedando así en penumbra frente a la luminosidad de la del Santo Ecce Homo. Esta circunstancia puede poner en relación esta capilla, el efecto que se logra es el mismo, con la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés de Madrid. Proyectada por Pedro de la Torre en 1642, la articuló a partir de dos tramos cuadrados, el primero cubierto por una bóveda de cañón rebajada, más oscura y más decorada, y la zona principal coronada por una amplia cúpula sobre tambor con ventanas que la proporcionaba una intensa iluminación en contraste con la penumbra del resto del recinto.

Los trabajos, acabados en 1674, también contemplaban la realización del sepulcro del arzobispo, sin duda, una de las obras funerarias más importantes y espectaculares efectuadas en España durante la segunda mitad del siglo XVII. Su nicho, construido en mármol y pizarra, contiene la escultura orante de don Enrique de Peralta ante un reclinatorio, en expresión de oración perpetua, mientras que un angelito descorre un cortinaje sobre el que campea el escudo del arzobispo. Todo el monumento está hecho en bronce y parece obra de Pedro Alonso de los Ríos. A la munificencia del promotor se deben también el órgano y las tres rejas que cierran los accesos, que serán obra del maestro rejero Juan de Arrillaga.

La catedral de Zamora fue el lugar elegido como última morada por el arcediano y canónigo don Diego Arias de Benavides, quien se haría acompañar en su descanso eterno por los restos de sus padres, Alonso de Benavides y



Figura 4.
Burgos. Capilla de San Enrique.

Mariana de Peñarroyas, adquiriendo para ello al cabildo un espacio situado a los pies de la nave del evangelio, en el cuerpo bajo de la torre, conocido como *el calabozo*. Las trazas y condiciones para habilitar y acondicionar ese lóbrego lugar fueron delineadas y ejecutadas por el maestro mayor de la Catedral de Salamanca, Juan de Setién Güemes, y el entallador Pedro García, ocupándose éste de las labores decorativas dada su profesión. Las obras, iniciadas en 1674, finalizaron en 1676, procediéndose en diciembre de ese año a trasladar los cuerpos del fundador y de sus progenitores a su capilla, hoy llamada de Santa Inés[16]. La puerta de acceso voltea arco de medio punto cuyo intradós, en esviaje, va ornado con yeserías vegetales de talla gruesa y carnosa que evidencian

[16] Sobre esta capilla el estudio más detallado en Rivera de las Heras, J. Á.: *La Catedral de Zamora,* Salamanca, 2001, pp. 84-90. También, Casaseca Casaseca: «Arquitectura...», en *Historia del Arte...,* pp. 34 y 36.



Figura 5.
Zamora. Capilla de Santa Inés.

la profesión de su autor, que en el frente empleó columnas corintias acanaladas y entorchadas sobre altos pedestales, entablamento y enjutas decorados con flores y frontón de curvas con ornamentación vegetal y partido para albergar el blasón del fundador (figura 5).

La planta de esta capilla responde, como otras que ya hemos visto y veremos, a las características que tendrán las capillas funerarias levantadas en el Barroco: centralizada, normalmente cuadrada, con arcos torales que producen la impresión de pequeños brazos del crucero. El espacio interior, cuadrado, luce bóveda de lunetos con yeserías de dibujos geométricos y líneas quebradas que se completan con abultados florones y el escudo del linaje, abriéndose en los paramentos laterales dos hornacinas gemelas casetonadas con enmarques acodillados de los que penden guirnaldas de frutas de abultada y jugosa labra, cobijando una, con la consabida inscripción en el fondo dando cuenta de los avatares fundacionales, la urna con los restos del fundador y la frontera una talla de San Fernando. El vocabulario decorativo nos acerca a los retablos coetáneos, especialmente los enmarques de las hornacinas, las ménsulas en las que parece apoyar la bóveda o la portada de ingreso, todo ello referencia clara a un entallador con un repertorio decorativo local, castizo, provinciano y en sintonía con lo que sucedía en otras zonas de la región. El muro frontero se cubre en su totalidad por un retablo ensamblado en 1675 probablemente en un taller vallisoletano.

Y, sin duda, si un espacio se hace eco de todo lo apuntado hasta el momento en este apartado, ese es la capilla del Sagrario o de los Ayala de la Catedral de Segovia[17]. En 1684 don Antonio de Ayala Berganza, arcediano de Segovia, canónigo de la catedral y miembro del Consejo de la Inquisición, solicitaba al cabildo de la seo segoviana una capilla para oratorio, relicario, sagrario y enterramiento de él y de sus hermanos. El espacio concedido se convertirá en una prolongación de la antigua sacristía, ya en desuso, que trazada por Rodrigo Gil de Hontañón y finalizada en 1572 pasará a llamarse capilla del Santísimo

[17] Sobre esta capilla y su retablo, Hernando Otero, A.: «La capilla del Sagrario o de los Ayala», en *Universidad y Tierra,* t. II, Segovia, 1939, pp. 7-36; Martín González: *Escultura barroca en España 1600-1770,* Madrid, 1983, pp. 121-122, 353-354, 365 y 471; Montalvo Martín, J.: «Juan de Ferreras, ensamblador y arquitecto barroco segoviano», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* t. LII, Valladolid, 1986, pp. 343-356; Parrado del Olmo, J. M.ª: «Capilla del Sagrario o de los Ayala», *Catálogo de Las Edades del Hombre. El árbol de la vida,* Segovia, 2003, pp. 547-549; Prados García, J. M.ª: «El tabernáculo para el retablo de la capilla del Sagrario o de los Ayala en la catedral de Segovia», *Imafronte,* nº 3-5, Murcia, 1987-1989, pp. 433-445; ídem: *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII,* t. I, Madrid, 1991, pp. 237-251 y 254-255; Ruiz Hernando, J. A.: «La catedral de Segovia», en *Las Catedrales de Castilla y León,* San Sebastián, 1993, pp. 179 y 181; ídem: «La catedral de Segovia», en P. Navascués Palacio y J. L. Gutiérrez Robledo (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León I,* Ávila, 1994, pp. 190-191; Casaseca Casaseca: «Arquitectura...», en *Historia del Arte...,* p. 36.



Figura 6.
Segovia. Capilla de los Ayala.

Sacramento. Con el fin de hacer esa nueva estancia fue necesario modificar el muro sur de la sacristía hontañonesca existente –en cuyo primitivo plano ya consta en ese lugar la presencia de un cuerpo con cúpula nunca edificado–, rasgando un gran arco central de medio punto y dos puertas laterales más pequeñas adinteladas –cerradas en 1763 por unas espléndidas rejas del maestro vitoriano Martín de Ciorraga que crea, en palabras de Parrodo del Olmo, *una pantalla ilusionista que prepara el ánimo hacia el estallido de luz y ornamentación abigarrada y triunfalista de la capilla y su retablo* (figura 6)–, y levantar una estructura que salvara el importante desnivel que presentaba el terreno en esa zona del templo.

Las trazas del proyecto definitivo de la capilla de los Ayala o del Sagrario, tras ser rechazadas las efectuadas por José Vallejo Vivanco, adecuadas en gran medida al plan original de Rodrigo Gil de Hontañón, fueron ideadas por Juan de Ferreras y aprobadas por el arquitecto madrileño José del Olmo. Las obras, de la que acabó siendo la última gran empresa arquitectónica en la catedral segoviana, transcurrieron a buen ritmo hasta la muerte del promotor, acaecida en 1687. Se había alcanzado la primera cornisa, cuya labra, al igual que la de los capiteles de las pilastras, se debió a Mateo de Escobedo y Andrés de Monasterio. En 1699 se retomaban los trabajos de la capilla más suntuosa de la catedral de Segovia. Centrados en el cerramiento, resuelto mediante una cúpula



Figura 7.
Segovia. Capilla de los Ayala.

y su oportuno chapitel, asumió su dirección el maestro mayor de la catedral de Salamanca, Juan de Setién Güemes, que aceptó realizarlo siguiendo la traza ideada por el arquitecto y vecino de Madrid, José de Churriguera, circunstancia que puede explicar el aire cortesano que denota el cimborrio al exterior. En 1702 fue sustituido por Pantaleón de Pontón Setién, que la concluyó en 1708, si bien no se bendijo hasta 1711 con el título de la Asunción de Nuestra Señora y aún en 1721 se procedía a su losado.

Se acababa de levantar el conjunto barroco más importante de la seo segoviana, al que contribuyen la abundante y plástica decoración que inunda la capilla, los cuatro arcosolios de los sepulcros de los Ayala Berganza de los muros laterales (desprovistos de busto funerario y obra de Andrés de Monasterio), los bustos de San Pedro y San Pablo y de antiguos obispos mártires de Segovia (San Aulo y San Amalio en el lado del evangelio y San Félix y San Valeriano en el de la epístola) que animan los lunetos y los relieves con santos ligados a Segovia de las pechinas (San Geroteo, San Frutos, San Valentín y Santa Engracia) y, sobre todo, su cúpula de ocho paños decorados con jugosos motivos fitomórficos, geométricos, angelotes revoloteando y cabezas de ángeles y en cuya base, sobre un alto tambor octogonal, se han abierto otros tantos óculos, coronándose el conjunto con una luminosa linterna octogonal con su cupulín de madera y pizarra (figura 7). Cabe reseñar que la utilización

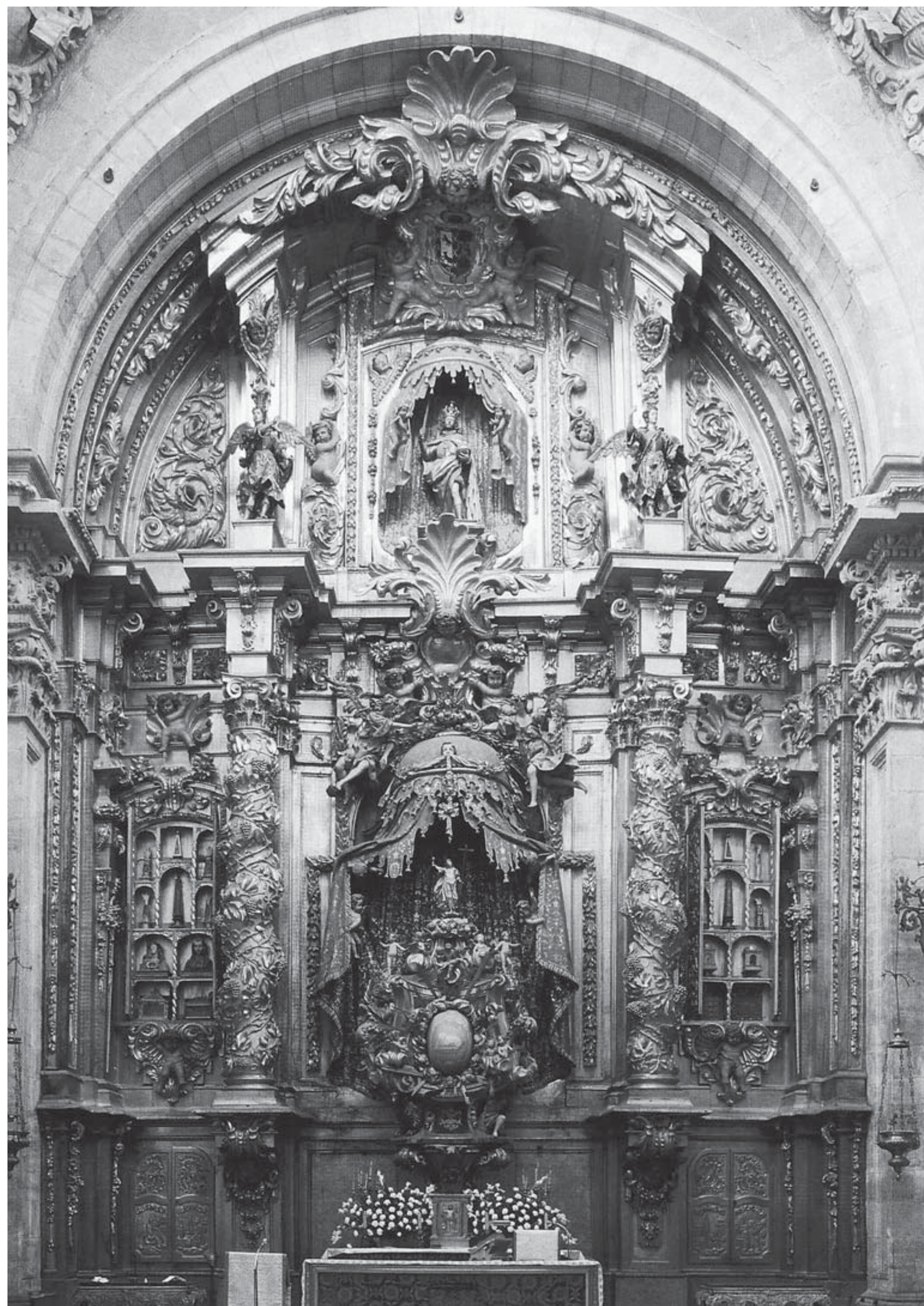


Figura 8.
Segovia. Capilla de los Ayala.

de la cúpula trasdosada y con tambor es uno de los rasgos más característicos de la arquitectura española del siglo XVII. Esos vanos convertidos en fuentes por los que se cuela la luz a raudales otorgan a este ámbito una claridad muy estudiada que resalta desde la penumbra de la estancia anterior, de forma que desde ella más parece, como ya apuntara Casaseca Casaseca, una capilla camarín que una capilla funeraria. Al exterior rematan los muros perimetrales una cornisa calada de raigambre gótica, al igual que los pináculos que finalizan las pilastras angulares. Debido al gran desnivel del terreno donde se asienta esta capilla, en 1730 el maestro Tomás de Albarrán tuvo que reforzarla con un enorme contrafuerte poligonal que también concluye en los ya consabidos botareles.

Pero si algo refuerza el carácter barroco de este espacio es el magnífico retablo de tipo cascarón que cubre su testero, fundiéndose y confundiéndose plenamente con el marco arquitectónico que lo acoge (figura 8). Proyectado en 1686 por José de Churriguera, éste y Juan de Ferreras se obligaron a hacerlo. En su factura también participó el escultor Bartolomé del Río, corriendo el dorado a cargo de Pedro e Isidro Gutiérrez. Pensado para exteriorizar el triunfo del barroco exaltado, tiene dos columnas salomónicas recubiertas de pámpanos de vid, como clara referencia eucarística, custodia en las calles laterales, tanto en el alto banco como en el cuerpo, cuatro relicarios (que, concebidos a modo de hornacinas o cajones para las reliquias, habitualmente no se aprecian al estar cerrados por puertas que decoradas con rocallas se añadieron en 1762), y dispone en la calle central, en el cuerpo y en el ático, unos efectistas y escenográficos pabellones o cortinajes descorridos por ángeles, albergando el superior, añadido en 1762, la imagen de San Fernando y destacando el inferior, obra de Antonio Tomé, por su escenográfica concepción y remate, donde cuatro ángeles soportan los motivos decorativos del coronamiento, pero, sobre todo, por dar cabida al fastuoso y ostentoso tabernáculo, que ahonda en la poderosa teatralidad del retablo y en el carácter eucarístico del mismo al adoptar la forma de manifestador. La importancia de esta pieza es tal, que parece como si todo el retablo se hubiera realizado para enmarcarla y evidenciarla. Pero, además, hay otro detalle que no se puede pasar por alto y es la utilización del estípite, porque fue aquí, según Rodríguez G. de Ceballos, donde este soporte se empleó por vez primera en Castilla y León; lo usó más tarde José de Churriguera en el retablo mayor de la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca, iniciándose ahí su difusión.

En 1718 el escultor toresano Antonio Tomé firmaba las condiciones para efectuar el espléndido tabernáculo, que se obligaba a hacer en colaboración con sus hijos por 13.000 reales (figura 9). Elevado sobre una estilizada y decorada peana, le sirve de asiento un pedestal en cuyos ángulos aparecen los símbolos de los evangelistas, el Tetramorfos, que deben ser entendidos como base, tanto física como simbólica de la Fe católica, imagen que, sobre una



Figura 9.
Segovia. Capilla de los Ayala.

algodonosa nube inundada de ángeles, lo corona portando en su mano izquierda la cruz mientras que con la derecha levanta el cáliz. Entre el pie y la cúspide se sitúa el ostensorio, de original traza, al ser, junto al pedestal, giratorio, con el fin de mostrar al espectador los relieves que animan sus cuatro lados dependiendo del momento del ciclo litúrgico en el que estemos. Las escenas son la Anunciación, que se corresponde con el Adviento, los ángeles portadores de los símbolos de la Pasión con la Pascua, la venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles con Pentecostés y el globo terráqueo con una pintura del Cordero Místico sobre el Libro de las siete llaves con el tiempo ordinario. Además, el lado de la Pasión, que contiene en el centro una arqueta, y el del Agnus Dei, que es un expositor que puede abrirse o cerrarse para mostrar u ocultar la custodia, sirven para colocar el Santísimo el día de Jueves Santo y el del Corpus Christi, respectivamente. Envuelven esta estructura una gloria de nubes plateadas, rayos dorados de luz y un sinfín de ángeles (la obra cuenta con 28 niños enteros, 24 medios niños metidos entre las nubes y 72 cabezas de serafines), que cantan y tañen instrumentos musicales. Esta pieza, cuya labor escultórica corrió a cargo de Andrés Tomé, ha sido considerada como *un anuncio, aunque todavía torpe, sobre todo en su aspecto escenográfico, de lo que iba a ser el transparente de la catedral toledana.*

Y no podíamos abandonar esta capilla sin leer las negativas palabras que le dedicara, como no podía ser de otra forma, el abate Antonio Ponz en su *Viaje de España:*

> Peor que todo es el retablo de la capilla del Sagrario: verdaderamente monstruoso y más digno de apartarle de la vista, que de nombrarle, como las demas hojarascas de aquella capilla, que con una sola imagen, que tuviese en el testero, en lugar de tanto disparate del arte, quedaría libre de que con razón se hablase tan mal de ella[18].

Y, quizás, el ejemplo donde de una forma más palmaria se plasmaron todos y cada uno de los principios emanados del Concilio de Trento, pero sobre todo donde los ideales contrarreformistas de exaltación de la Eucaristía y de la religión católica alcanzaron su máxima expresión en las catedrales de Castilla y León, fuese el tabernáculo levantado en la capilla mayor de la Catedral Nueva de Salamanca; pieza colosal, gigantesca y, hasta casi, si se me permite la expresión, irrevente, por su tamaño, medía 110 pies de altura, es decir, unos 29 metros (figuras 10 y 11). Esta magna y descomunal pieza fue trazada en 1726 por Alberto de Churriguera, en ese momento maestro de obras de la catedral, asumiendo la dirección del trabajo escultórico su sobrino, José de Larra Churriguera, a cuyas órdenes estuvieron un sinfín de escultores y tallistas. La obra se finalizó en 1733, luciendo en todo su esplendor el día de la consagración

18 Ponz, A.: *Viage de España,* Madrid, 1787 (2ª ed.), t. X, Carta 8ª, 15, p. 236.



Figura 10.
Salamanca. Catedral Nueva. Reconstrucción hipotética del tabernáculo. Autor: Mariano Casas Hernández.

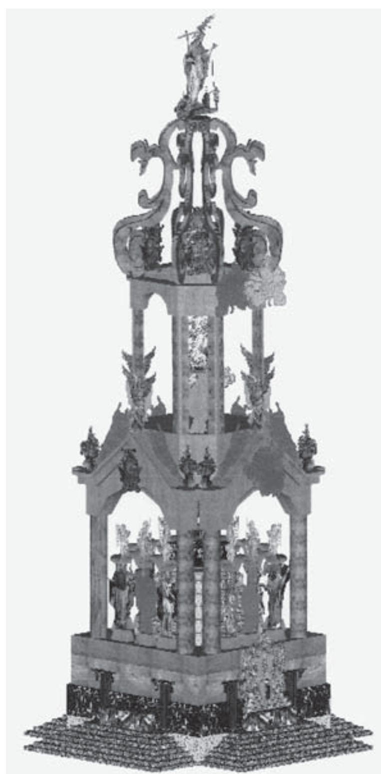


Figura 11.
Salamanca. Catedral Nueva.
Reconstrucción hipotética del tabernáculo.
Autor: Mariano Casas Hernández.

de la seo. Pero, curiosamente, o no tanto, esta máquina apenas duró 13 años, al tomar el cabildo la decisión de desmontarlo en 1746. Hasta hace apenas unos meses muy poco se podía apuntar sobre cuál fue la imagen de ese tabernáculo, al no haberse conservado ningún documento gráfico del mismo y contar para ello sólo con dos descripciones literarias. Ese problema ha quedado bastante bien solventado con el Trabajo de Grado de Mariano Casas Hernández titulado «Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la catedral de Salamanca», defendido en mayo de 2008 en el Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes de la Universidad de Salamanca.

Entre 1741 y 1743 Domingo de Ondátegui y Juan de Sagarbinaga llevaron a cabo, junto a Francisco de Bazteguieta, la completa renovación del sistema de contrafuertes del interior de la suntuosa y amplia capilla de Santa Tecla de la Catedral de Burgos[19], que había sido levantada entre 1731 y 1736 y gracias al mecenazgo del arzobispo don Manuel de Samaniego y Jaca en sustitución de la parroquia de Santiago de la Fuente y de las cuatro pequeñas capillas medievales que allí había. El tipo de contrafuerte utilizado en esta capilla, que supone la ultima adición y modificación de la planta de la iglesia mayor burgalesa a lo largo de los siglos, basado en sucesivas pilastras salientes y escalonadas adosadas en el frente, la última cajeada, al igual que las caras laterales del contrafuerte, puede tener su origen en las soluciones aportadas por los maestros y arquitectos que por esas fechas trabajaban en las obras reales de Valsaín, con lo que esta obra podría relacionarse con la corriente del barroco cortesano. Pero, además, en esta capilla ese barroco cortesano se relaciona con la corriente más colorista, recargada y delirante del barroco castizo a través de la bóvedas de ladrillo recubiertas de yeserías policromas que la cubren (obra de 1735-1736 de los escultores yeseros Juan y Pedro de Arecha Amezaga, reparada un lustro más tarde) y del retablo mayor, que acaban creando, sin duda alguna, la imagen fastuosa y barroca de este ámbito (figuras 12 y 13). Esas bóvedas, de vibrante colorido y de nervioso y requebrado dibujo, presentan, siguiendo un marcado sentimiento de *horror vacui,* multitud de temas geométricos y vegetales entre los que surgen y se agolpan diversas figuras, unas masculinas y otras femeninas, que despliegan un interesante programa iconográfico, destacando entre todas los cuatro evangelistas que acogidos en tondos profusamente decorados animan las pechinas de la cúpula central. Este rico programa iconográfico completaba el de los retablos de la capilla formando un conjunto unitario. Y es aquí, en la ornamentación de las yeserías y en el ámbito de la retablística, donde el tantas veces empleado calificativo de churrigueresco a

[19] Sobre esta capilla, Azofra: *Del barroco cortesano a la recuperación de Herrera. La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la provincia de Burgos,* Vitoria, 2009, pp. 39-52. Un detallado y documentado estudio sobre la capilla, su promotor, precedentes históricos, proceso constructivo, retablos, inauguración, etc., en Matesanz: *Actividad...,* pp. 333-403.

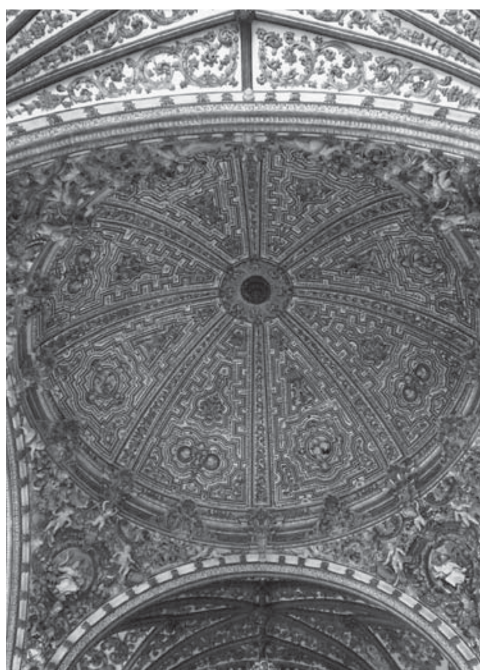


Figura 12.
Burgos. Capilla de Santa Tecla.



Figura 13.
Burgos. Capilla de Santa Tecla.

la hora de explicar la capilla de Santa Tecla alcanza su máxima expresión y justificación.

Vamos a concluir este recorrido por algunas de las capillas barrocas de las catedrales castellano leonesas con la capilla de Nuestra Señora del Pilar de la Catedral de Ciudad Rodrigo[20]. Abierta al primer tramo de la nave de la epístola comenzando desde la cabecera, junto a la puerta de las Cadenas, esta capilla sobresale rompiendo el perímetro primigenio del templo, diluyendo en esa zona la planta de cruz latina que en su origen dibujó la catedral mirobrigense, y convirtiéndose, siguiendo a García Melero, en una significativa interferencia arquitectónica disconcorde y diacrónica en el exterior de una catedral medieval.

Apenas tres décadas después de haber sido inaugurada esta capilla (hecho que acaeció en 1753 gracias al mecenazgo del obispo aragonés don Clemente Comenge y Avio, que antiguo canónigo de la Seo zaragozana rigió los destinos de la diócesis civitatense desde 1738 hasta 1747), el canónigo ilustrado Ramón Pasqual Díez planteaba la posibilidad de que se demoliera o se le quitaran *sus*

[20] Sobre esta capilla, Azofra: «Criterios...», en Azofra (Ed.): *La Catedral...*, pp. 536-546 (se recoge una amplia bibliografía).

fealdades, las *varias nulidades* que cometió el arquitecto que la levantó y la abundante y recargada decoración que lucía y con la que *hizo ver que no le era desagradable la secta de Churriguera.* En esa misma línea, y un siglo más tarde, se seguía expresando J. M.ª Quadrado, hombre de claros tintes antibarrocos, al referir que en *esta ostentosa capilla* su arquitecto *pagó tributo a la corrupción de la época, sobre todo en el exterior que se demuestra al lado de la puerta de las Cadenas.* Y entre las diferentes citas que de un cariz similar podríamos traer a colación resultan muy significativas las palabras que le dedica Felipe B. Navarro al indicar que *pudieron contemplarse las dos naves laterales en su primitiva integridad, á no haberse abierto, bajo el primer tramo de la de la Epístola, una capilla moderna que es deforme verruga en el exterior, del sencillo y elegante muro del Mediodía; pero en el interior, y vistas desde los pies de la iglesia, solamente el cerramiento del coro las altera*[21].

Desde antiguo es bien conocido el nombre del arquitecto que la levantó, *el profesor de fama en Castilla* fray Antonio de San José Pontones[22], y algunos de los avatares de su proceso constructivo[23]. Las obras se iniciaron cuando el prelado ya había fallecido, por disposición testamentaria y corriendo los trámites a cargo del canónigo don Gaspar Alcrudo, que el 19 de agosto de 1750 solicitaba al consistorio mirobrigense que a los herederos del obispo don Clemente Comenge se les concediera, como así se hizo, *el terreno de veinte y seis pies de largo y lo correspondiente al ancho, de sitio publico, inmediato a dicha Santa Yglesia para dotar y construir una capilla dentro de ella, con la imagen de Nuestra Señora de el Pilar.* Además, para edificar la capilla fue preciso desmontar la estructura inferior de la escalera que adosada al muro de poniente del crucero sur, y a la que se accedía desde el exterior, conducía a la que entonces era la torre de campanas y que se ubicaba sobre el crucero sur. La necesidad de acceder a ella desde el exterior hizo que al construir la capilla del Pilar se adosara a su muro oriental, en su extremo norte, una escalera, a la que se pasa a través de una sencilla puerta adintelada, que desemboca en el trasdós de la bóveda de la capilla, bajo la cubierta, enlazando, tras atravesar un pasadizo-rampa que discurre por el citado trasdós, con la estructura que alberga la escalera de caracol que conducía a la antigua torre del crucero.

Las obras debieron iniciarse en 1750, desarrollándose a buen ritmo, de tal forma que en junio de 1752 ya se afirmaba que se estaban *poniendo los remates de la nueba capilla que se está acavando de fabricar* y el cabildo autorizaba que se labraran las armas del obispo y *se pongan por fuera de su capilla y en*

[21] Navarro, F. B.: «Ciudad Rodrigo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* año VIII, nº 83, Madrid, 1900, pp. 39.

[22] Ponz: *Viage...,* t. XII, p. 346.

[23] Hernández Vegas: *Ciudad Rodrigo...,* t. II, pp. 264-266.

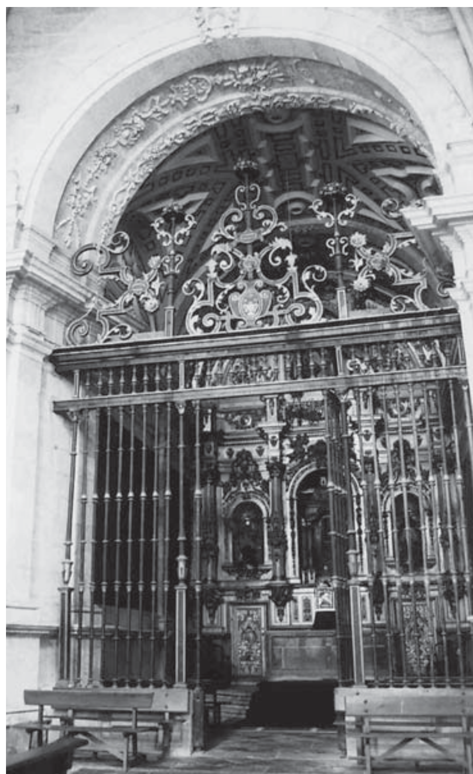


Figura 14.
Ciudad Rodrigo. Capilla del Pilar. Interior.



Figura 15.
Ciudad Rodrigo. Capilla del Pilar. Exterior.

el lugar que para ello está destinado. Un mes antes se había contratado con Miguel Martínez la hechura del retablo, comprometiéndose el ensamblador a tenerlo finalizado para febrero de 1753. El 9 de octubre se bendecía la capilla, trasladándose a ella al día siguiente los restos del fundador, que habían estado depositados provisionalmente en una urna en la capilla de los Dolores. La celebración continuó, como no podía ser de otra forma, los días 11 y 12.

Esta capilla dibuja planta rectangular apenas pronunciada dividida por un arco perpiaño de medio punto en dos tramos de tamaño desigual (más grande, el doble, el más cercano a la entrada), cerrados con bóveda de ladrillo de medio cañón, presentando también lunetos el de mayores dimensiones. El arco de acceso, que descansa en pilares carentes de cualquier motivo decorativo y en cuya clave se labró un tondo para acoger las armas del prelado fundador, si bien no se talló, luce en su intradós labores en piedra de jugosa talla, propias del barroco final, a base de encintados plegados, formas eseadas afrontadas y otras aveneradas, motivos florales, cabezas aladas de angelotes en solitario o formando grupos de tres y las consabidas rocallas (figura 14). En el

interior una cornisa dórica sustentada por sencillas pilastras dóricas, la del muro oriental luciendo parte de los motivos decorativos anteriormente descritos, soportan una bóveda sumamente decorada con ricas labores geométricas, cuya imagen deriva de la restauración de cariz historicista realizada entre 1987 y 1989. En este sentido, cabe reseñar que las yeserías, los estucos, de la «vieja bóveda» fueron imitadas con el fin de favorecer *la percepción visual completa,* gracias a los «restos» que habían llegado y que quizá tampoco fuesen los originales.

En el exterior, en el barroquizado muro sur, destaca la ventana inferior, en correspondencia con la hornacina principal del retablo, entre cuatro columnas corintias, ha desaparecido una, de fustes estriados y anillados en su tercio inferior sobre retropilastras que sobresalen del plano muro y que en las calles laterales acogen hornacinas aveneradas con esculturas pétreas sobre basamentos poligonales, donde abunda una jugosa decoración y surgen, entre otros motivos, las rocallas y las consabidas placas recortadas del barroco español acompañadas de una copiosa decoración vegetal y floral, de cabezas de angelotes y en los extremos toda una serie de motivos decorativos a semejanza de los guardapolvos de la retablística del momento; la ventana superior que, abierta a la altura del ático del retablo, remata en un frontón triangular partido y rompe el entablamento que recorre los muros e invade el frontón «triangular» que corona ese muro; y la característica peineta del barroco español que, en este caso, luce las armas del obispo don Clemente Comenge (figura 15).

Por último, creemos que fray Antonio de San José Pontones planteó en esta capilla una serie de elementos aplicando la *perspectiva angular del Renacimiento español* o *la arquitectura escorzada,* siguiendo la terminología acuñada por Lino Cabezas[24], o los principios de la *arquitectura civil recta y oblicua* de Juan Caramuel de Lobkowitz, que cabe suponer conociera a partir del *Compedio Mathematico* de Tomás Vicente Tosca. Y esos elementos son el arco de acceso a la capilla (vid. figura 14), cuya disposición descentrada y *esviajada* no está condicionada por el espacio del que en realidad se disponía y los pedestales que finalizados en bolas rematan en el exterior el entablamento a plomo con las pilastras que animan los muros siguiendo la inclinación del frontón y tejado en vez de disponerlos como es lo habitual en horizontal al suelo[25] (vid. figura 15). Estos dos motivos o *arquitecturas escorzadas,*

[24] Sobre el tema de la perspectiva angular o arquitectura oblicua y su utilización ya en el siglo XVI, en especial por Rodrigo Gil de Hontañón, resulta muy interesante el trabajo de Cabezas, L: «Razón y medida: la perspectiva y la representación arquitectónica hispana en el siglo XVI», en Redondo Cantera, M.ª J.: *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento, Valladolid,* 2004, pp. 153-182.

[25] Las dos bolas más occidentales del muro sur fueron repuestas en la intervención efectuada entre 1987 y 1989, con la finalidad de completar la imagen de ese exterior, usando, a partir de las existentes, el mismo material para su hechura, dándoles además el mismo tamaño y forma.

fueron usados de una forma consciente y completamente libre por parte del arquitecto. En definitiva, haciendo nuestras las palabras que Lino Cabezas aplica a otros casos, estos ejemplos *mantienen una deformación aparentemente gratuita y solamente explicable desde una estética basada en la existencia explícita o implícita del escorzo. Obviamente estas obras no estaban hechas arbitrariamente, son arquitecturas construidas «con razón», con reglas, con una teoría que las justifica*[26].

3. Con el nuevo gusto, nuevas portadas, fachadas, retablos y sacristías

El desarrollo del nuevo gusto Barroco traerá consigo en las Catedrales de Castilla y León un destacado proceso de renovación y de realización de nuevas portadas, fachadas, retablos y sacristías como una forma de apostar por la modernidad, de adecuar esos edificios a la sensibilidad de los nuevos tiempos.

La Catedral Vieja de Salamanca no vivió ajena al momento del Barroco y, aprovechando ciertos problemas surgidos en la torre, renovó entre 1679 y 1680 su portada occidental, encargándose de la traza el maestro mayor de obras de la catedral, Juan de Setién Güemes, quien creó una obra innovadora y única en la ciudad del Tormes por cuanto es la primera portada monumental en la que se van abandonando definitivamente los recuerdos clasicistas y se apuesta ya de forma casi definitiva por el nuevo estilo, por la estética barroca. Se trata de la obra más importante acometida en ese edificio en la segunda mitad del siglo XVII. Tasada en 33.000 reales, su coste fue sufragado por el obispo Francisco de Seyjas y Losada[27] (figura 16).

Los estudios realizados sobre la Catedral de Astorga ponen de manifiesto que en la traza de esta seo pergeñada a mediados del siglo XVI ya se incluían dos torres enmarcando el hastial de poniente, la fachada principal, perdurando esta idea hasta su conclusión a comienzos del siglo XVIII. Levantada como un espectacular retablo de piedra, ha sido calificada como *una obra maestra del barroco leonés en todo su esplendor churrigueresco*[28] (figura 17). Desde 1660 su

[26] Cabezas: «Razón y medida...», p. 167.

[27] Sobre este maestro y esta obra, Castro Santamaría, A.: «La catedral de Salamanca bajo la maestría de Juan de Setién Güemes (1667-1703), en Ramallo Asensio, G. (editor): *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos,* Murcia, 2003, pp. 467-489.

[28] Velado Graña, B.: «Catedral de Astorga», en *Las Catedrales de Castilla y León,* Ed. Edilesa, San Sebastián, 1993, p. 7. Sobre este edificio, Morais Vallejo, E.: *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa,* Madrid, 2000, pp. 294-306; ídem: *La arquitectura del barroco en la ciudad de Astorga,* León, 2000, pp. 13-53.



Figura 16.
Salamanca. Catedral Vieja. Portada occidental.

materialización corrió a cargo del maestro Francisco de la Lastra Alvear, que dirigió los trabajos hasta su muerte en 1683, siendo sustituido en el cargo por su hijo Manuel de la Lastra Alvear, que lo fue hasta inicios del siglo XVIII. La obra de las torres gemelas, de más de sesenta metros de altura, iniciada la torre vieja, la del lado norte, llamada «la verde», en 1678 y la de las campanas, «la rosa», en 1692, unidas por artísticos arbotantes al cuerpo central y coronadas por chapiteles de pizarra, llevó a Casaseca Casaseca a considerar esta fachada obra seiscentista y a plantear que quizá se podría admitir *que pergeñada y proyectada ahora en algunos detalles de su composición arquitectónica, pues los decorativos que afectan a la portada y fachada occidental son del siglo XVIII, obra ya de Pablo Antonio Ruiz, que laboraba en ella entre 1708*[29] y 1710. Por su parte, Rodríguez G. de Ceballos considera que el triple pórtico de entrada,

29 Casaseca Casaseca, A.: «Arquitectura...», en *Historia del Arte...*, p. 30.



Figura 17.
Astorga. Fachada de poniente.

rasga tres puertas en correspondencia con las naves del templo, y el hastial del cuerpo central, el principal, deben de ser, por razones estilísticas, de comienzos del siglo XVIII y que en su ejecución pudieron intervenir Antonio y Pedro de Valladolid, *los mejores tallistas leoneses del momento*[30].

Esta fachada intentó articularse a imitación del hastial de la Catedral de León. Sin duda, ese punto de referencia debió de ser fundamental para los autores de la misma. El cuerpo central aparece aislado de las torres gemelas permitiendo ver los arbotantes de la nave y su remate es, como ya apuntara Rodríguez G. de Ceballos, una traducción al barroco de los gabletes, torrecillas y pináculos del templo leonés antes de su restauración decimonónica.

Sin duda, el sector más conseguido es el triple pórtico arcuado, sobre todo el tramo central, donde la puerta, que voltea arco trilobulado, queda cobijada por un amplio pórtico, a modo de porche, donde el ornato, el gusto por el decorativismo más castizo alcanzó un lugar muy difícil de superar. Se suceden las columnas de fustes muy variados (ajarronados, panzudos, salomónicos, estriados, entorchados) y los paramentos repletos de motivos repetidos insistentemente y de grandes relieves que *no dejan de ser, con todo, muestra de un barroco provinciano en exceso arcaizante, que guarda relación con el proyecto firmado por Pedro de Valladolid para concluir la fachada del convento de San Marcos de León*[31]. Relieves que, por otra parte, exponen un claro lenguaje evangélico. Así, en los cuatro relieves laterales aparecen los temas de la Purificación del templo con la expulsión de los mercaderes, la Adúltera perdonada (figura 18), la Curación del hidrópico en sábado y la Curación del ciego de Betsaida con atuendo de peregrino, mientras que en el tímpano se dispone el Descendimiento de la cruz con alegorías de la Inocencia y la Piedad, *disposiciones para entrar en la casa* (purificada) *de Dios, proclamada por el Padre como casa de oración*[32]. La decoración del hastial se continúa con la figura de la Asunción, la titular del templo, en la hornacina central y la de Santiago peregrino, en clara alusión a la condición de la ciudad de enclave en el Camino Francés, en el frontón, en cuyo vértice superior aparece el Cordero místico entronizado flanqueado por cuatro ángeles sobre pedestales. Por último, en los poderosos estribos destacan las efigies de San Pedro y San Pablo, fuertes pilares de la fe católica, escoltando el rosetón central que luce en su vidriera la imagen de Cristo resucitado. Y, en el remate, el símbolo eucarístico del pelicano alimentando a sus polluelos.

En 1729 Alberto de Churriguera fue llamado para que llevara a cabo la conclusión del imafronte de la Catedral de Valladolid (figura 19), al haberse reali-

[30] Rodríguez G. de Ceballos: «Arquitectura...», en *Historia del Arte...,* p. 172.

[31] Rodríguez G. de Ceballos: «Arquitectura...», en *Historia del Arte...,* p. 172.

[32] Velado Graña: «Catedral de Astorga», en *Las Catedrales...,* p. 7.



Figura 18.
Astorga. Fachada de poniente. Detalle.

zado, cuando en 1668 se procedió a la inauguración de lo construido, sólo el primer cuerpo de la fachada occidental proyectada de Juan de Herrera. Churriguera diseñó el segundo a través del compromiso y el equilibrio entre lo existente y el arte del momento y con la suficiente habilidad para que entre ambas partes no se advirtiese excesivamente la diferencia. Su articulación a base de pilastras y un frontón escasamente proyectados resulta incluso más inerte y



Figura 19.
Valladolid. Remate de la fachada occidental.

plana que la de las potentes columnas y las voladas cornisas propuestas por Herrera en el primer piso. El proyecto de Alberto de Churriguera debe calificarse de cauto y respetuoso, al asumir un fuerte compromiso entre lo ya realizado y lo que propuso. Sin ser ajeno a su época supo comprender el proyecto de Herrera. Sin duda, podría haber planteado una peineta, elemento muy del gusto barroco, pero optó por un remate muy proporcionado, en el que conservó el elemento clásico del frontón y repitió los aletones de unión, aunque con la fluidez de su estilo. Toda la intervención fue expresada a partir de *las líneas madres de la traza de Herrera,* tratando de llegar incluso más allá que el mismo Herrera, como ya indicara Rivera Blanco, *al hacer beber su «idea» en el proyecto basico de la fachada de la iglesia del Escorial, con la intención de ubicar cuatro Evangelistas remedándola, aunque luego fuera alterada y sustituidos por Padres de la Iglesia*[33]. Y es ahí, en el apartado de las estatuas y de los motivos ornamentales (escudos, tarjetas, pináculos y balaustrada), donde se aprecia con total nitidez la diferencia de estilos, si bien es preciso indicar que en este caso fueron Manuel de Larra Churriguera y los escultores y tallistas locales los que no consiguieron plasmar, cuando procedieron a su realización en 1733, con su tosca factura las elegantes formas del dibujo original de Alberto de Churriguera.

De los numerosos retablos barrocos que amueblaron, y todavía hoy lo hacen, las catedrales de Castilla y León, además de los ya mencionados, voy a referirme al ensamblado entre 1713 y 1716, aunque no se colocó hasta 1723, por Joaquín de Churriguera para la capilla de San Segundo de la catedral de Ávila (figura 20). Más que un retablo es en realidad un altar baldaquino exento que, concebido a modo de gran templete, había de contener la urna de plata labrada en la que se custodian las reliquias del santo patrono de la ciudad. Decorado con abundante, riquísima y jugosa decoración, se compone de dos cuerpos. El superior, animado con parejas de ángeles con cornucopias, presenta en su cúspide la imagen del titular; el inferior, en el que se acoge la urna, luce como soportes ocho estípites y presenta en los ángulos cuatro esculturas de los Padres de la Iglesia, que forman parte de las llamadas imágenes dogmáticas que definieron la teología católica contrarreformista, al representar las bases, una vez más, tanto física como simbólica, sobre las que se asienta el credo y la doctrina cristiana.

Esta atípica tipología, que ya había sido utilizada en la segunda mitad del siglo XVII (destacando en este sentido el altar baldaquino ideado por Sebastián Herrera Barnuevo para la misma finalidad, albergar las reliquias de San Isidro, en su capilla de la iglesia de San Andrés de Madrid), y que al estar

[33] Rivera Blanco, J.: «Teoría e historia de la intervención en monumentos españoles hasta el Romanticismo», *Discurso con motivo de su Recepción Pública en la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid,* Valladolid, 1989, p. 32.



Figura 20.
Ávila. Retablo-baldaquino de San Segundo.



Figura 21.
Convento de San Francisco (León). Retablo mayor.

exentos en el centro de una capilla y tener sus cuatro lados abiertos permitían a los fieles acercarse, rodearlos y contemplar desde cualquier punto de vista las preciadas reliquias fue, como indicara Rodríguez G. de Ceballos, infrecuente en Castilla y León, y en general en España, al preferirse los retablos tradicionales que permitían exhibir juntas un gran número de imágenes que, con el sermón y la catequesis, eran el medio que usaba la Iglesia para adoctrinar a los iletrados[34].

En 1733 los capitulares de la Catedral de León decidieron desmontar el retablo mayor gótico con pinturas de Nicolás Francés y sustituirlo por otro más suntuoso y a la moda de la época. El único que se opuso fue el canónigo don Fernando de Haller y Quiñones, no porque prefiriese el antiguo sino porque lo deseaba fabricado enteramente de mármoles y jaspes. El cabildo catedralicio de León, impresionado por la obra del Transparente de la Catedral de Toledo, le encargó a Narciso Tomé, *por tener crédito de primoroso en la arquitectura,* un nuevo retablo mayor, digno de competir con la maravilla toledana, y la bóveda del crucero. Si bien Narciso Tomé ya había calculado en octubre de 1733, a partir de un diseño para señalar las medidas enviado desde León por el maestro local Pedro de Valladolid, el coste de ese retablo en 10 ó 12.000 ducados, será el 25 de mayo de 1737 cuando presente su informe y trazas del retablo mayor y la media naranja y linternón, recibiendo como anticipo 50.000 reales; buena prueba del prestigio que había adquirido y del desprendimiento de los cabildos en este tipo de obras, que a la sazón gozaban de gran popularidad. Narciso Tomé volvió a Toledo en octubre de 1737, tras dejar encauzada la obra y la dirección de los trabajos a su primo Simón Gabilán Tomé, que permaneció en ella hasta marzo de 1745. Además las esculturas de los apóstoles las haría en Toledo, dirigido por él, su hermano Andrés a lo largo de 1738 y 1739, y la vidriera, también según traza suya, su suegro Francisco Sánchez. En marzo de 1745 Giacomo Pavía, que había realizado una nueva traza para el remate del retablo, asumía la dirección de las obras hasta su conclusión, en agosto de 1746.

Desmontado cuando la catedral leonesa fue restaurada en el siglo XIX, en concreto durante los años que dirigió las obras Demetrio de los Ríos (1881-92), fue trasladado parcialmente a la iglesia del convento de San Francisco de León (figura 21). A partir de éste y de una pintura de aquél que se custodia en el convento de Clarisas de Villalpando (Zamora) (figura 22), podemos hacernos una vaga idea de lo que fue aquella gigantesca máquina de madera montada sobre un pedestal de jaspe. Bien se hubiera alegrado de esa circunstancia el abate Antonio Ponz, que casi proféticamente pedía su desaparición en la des-

[34] Rodríguez G. de Ceballos: «Arquitectura...», en *Historia del Arte...*, pp. 190 y 192.

cripción que, en medio de sus invectivas detractoras, hizo del mismo: *No parece, decía un profesor, sino que para adornar este retablo se habrán recogido los pellejos de todos los borregos, ovejas y carneros que por algunos días se habían muerto en los contornos de León, porque no parece sino una pellejería. Pellejos en el basamento, en columnas, cornisas, capiteles, desgajándose por todo, pedazos de pellejos. Ya en el Transparente de Toledo se había introducido, entre otras, esta gentil mamarrachada; pero en el retablo de aquí subió mucho de punto*[35].

Pero, lo que no es menos cierto es que en esta obra Narciso Tomé (sin alterar sustancialmente la tipología de retablo didáctico, pues su calle mayor estaba ocupada por un enorme grupo escultórico de la Asunción de la Virgen y las laterales por relieves de la vida de Nuestra Señora), supo utilizar los mismos o parecidos trucos de teatralización efectista que había empleado con anterioridad en el famoso transparente de la Catedral de Toledo. La fusión de arquitectura, escultura y pintura (pues las vidrieras del ábside catedralicio eran visibles por detrás de la zona superior del retablo) era tan perfecta que a los ojos del espectador se borraban las fronteras entre las artes, en vistas a experimentar el efecto berniniano del «bel composto», de la obra de arte total[36]. Incluso en el ático había un transparente o gloria celeste con las imágenes de las tres personas de la Trinidad iluminadas de una forma muy ilusionista a contraluz por el resplandor policromo procedente de los vitrales.

Y, sin duda, a subrayar el efecto de una imprevista aparición celeste también ayudaban los jirones de nubes (o de banderolas colgantes y rotas membranas), que, cabalgados por cabezas de querubines, flotaban por todo el retablo enroscándose a sus columnas y entablamentos haciendo que las superficies pareciese que se desmenuzaban. Pero, cuidado, Narciso Tomé usó fustes correctamente estriados, pero los envolvió en jirones de nubes algodonosas cabalgadas por cabezas de querubines. El abate Ponz, una vez más cegado por sus prejuicios académicos, se escandalizó de este procedimiento tan poco ortodoxo y calificó sarcásticamente a tales jirones de nubes, en los que sólo vio una caprichosa extravagancia, como acabamos de ver, de *pellejos de carnero*, sin entender, según Rodríguez G. de Ceballos, *que aquello no era una extravagancia sino el medio de que se valió el genial artista para sugerir que el retablo surgía a la vista como una repentina aparición celeste, semioculto entre nubes que por un instante se desgarraban y fragmentaban para manifestarlo*[37].

[35] Ponz: *Viage...,* t. XI, p. 220.

[36] Sobre este tema es referencia fundamental el trabajo de Rodríguez G. de Ceballos, A.: «El bel composto berniniano a la española», *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano,* Madrid, 1999, pp. 67-85.

[37] Rodríguez G. de Ceballos: «Arquitectura...», en *Historia del Arte...,* p. 192.



Figura 22.
Convento de Clarisas (Villalpando, Zamora). Representación pictórica del retablo.

Chueca Goitia, refiriéndose al retablo del Transparente de Toledo, irá todavía más lejos al afirmar que *estas columnas, como cuerpos a medio desollar que son, tienen cierto carácter macabro y expresan un proceso de caducidad, un momento inestable en su marcha hacia la total degeneración. Así, el barroquismo de Tomé llega a figurar lo mudable, lo degenerativo, en una palabra, lo que se deshace, lo que es símbolo amargo de la caducidad del mundo orgánico.* Y, por su parte, George Kubler, aludiendo también a Toledo, ya planteó que esos soportes columnarios, entre otros elementos, anticipan en más de siglo y medio *las formas características y particulares del Art Nouveau, de las invenciones de Antoni Gaudí.*

Levantada en el mismo lugar que ocupó la vieja sacristía, la actual sacristía de la Catedral de Burgos fue trazada por el carmelita fray José de San Juan de la Cruz y materializada bajo su dirección entre 1762 y 1765, sacándole todo el partido posible al reducido espacio con el que contaba, encajonado en un rincón de la girola, en el lado de la epístola, dándole un aliento realmente escenográfico (figura 23). Dibuja un recinto rectangular rematado en su cabecera por un ábside semicircular que, articulado por elegantes pilastras compuestas, se cubre con una cúpula elíptica sobre pechinas y una bóveda de cuarto de esfera que gracias a una profusa y prolija decoración de yeserías policromas y doradas que proyectan el espacio de una forma muy ilusionista más allá de sus límites. A ese efecto contribuyen también las yeserías policromas pobladas con figuras a escala monumental que recubren el cascarón del ábside representando el Juicio Final y el muro frontero, que queda sobre la puerta de acceso, en el que se desarrolla la escena de la Coronación de la Virgen[38].

La antesacristía y sacristía mayor de la Catedral Nueva de Salamanca se levantaron entre 1752 y 1761. La antesacristía se inició bajo la dirección de Manuel de Larra Churriguera, maestro de obras de la Catedral, desarrollándose los trabajos sin grandes problemas hasta septiembre de 1754, momento en el que ya se plantea la decoración tallada de las ventanas, bóvedas y demás adornos, *a correspondencia de las capillas de la Iglesia Nueva.* Los numerosos errores constructivos que se estaban cometiendo provocaron la destitución de Larra Churriguera, recayendo a partir de ese momento la dirección de la obra en el arquitecto Juan de Sagarbinaga, que también asumirá la maestría mayor de la catedral. En este ámbito la labor de Sagarbinaga se centró en trazar el actual aguamanil, en apoyar la decisión de labrar los motivos decorativos a imitación de los de las capillas colindantes de la Catedral Nueva, buscando de esta forma la unidad con lo construido con anterioridad, y en plantear un nuevo sistema de bóvedas de clara tradición gótica siguiendo una vez más el criterio de unidad de estilo.

En 1755 se comenzará la sacristía mayor siguiendo las trazas delineadas por Sagarbinaga. Dibuja planta rectangular dividida en dos tramos cerrados

[38] Sobre esta capilla, Matesanz: *Actividad...,* pp. 405-468 (recoge amplia bibliografía).

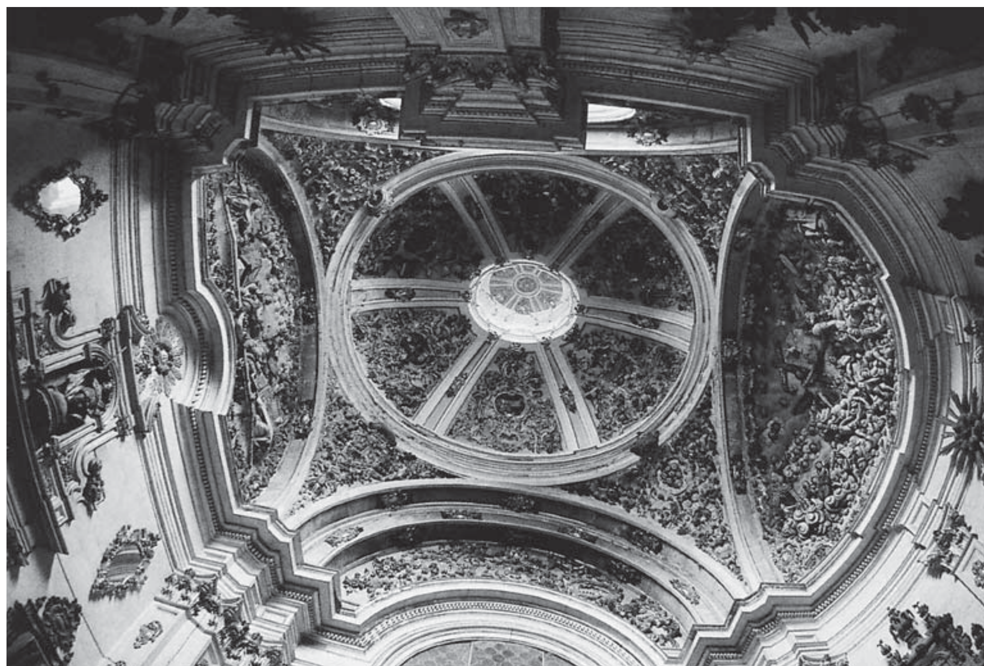


Figura 23.
Burgos. Sacristía de la Catedral.

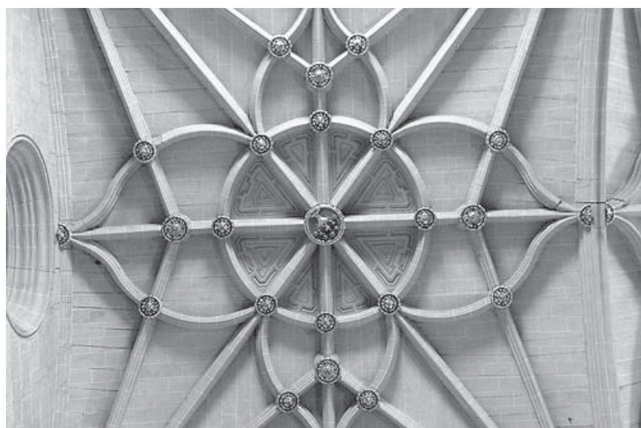


Figura 24.
Salamanca. Sacristía mayor de la Catedral Nueva.

por dos buenas bóvedas de crucería idénticas, de tradición gótica, de veinticinco claves –la central más grande–, formada por ligaduras, terceletes, combados y un nervio circular que rodea la clave central, y con las que Sagarbinaga vuelve a poner de manifiesto su formación y maestría en el arte de la montea (figura 24). Pero si algo se ha destacado tradicionalmente sobre esta estancia



Figura 25.
Salamanca. Sacristía mayor de la Catedral Nueva.

es la perfecta simbiosis que Sagarbinaga logró en los muros perimetrales entre la tradición gótica (estilo en el que siempre se pretendió acabar la catedral, por ejemplo, en esta línea se expresará Simón García en su *Compendio y simetría de los templos... (1681-1638),* o ese deseo de intervenir manteniendo la uniformidad con el edificio prexistente se repite en la documentación de estos años), y la decoración barroca (figura 25). De todas formas, quizás esta fusión del gótico-barroco no sólo se deba al interés del cabildo, y esta actuación haya que englobarla dentro de un panorama más amplio y general de recuperación y revalorización de la Edad Media llevado a cabo en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, y por lo que a nosotros concierne, de la arquitectura gótica, que empezará a ser destacada por sus características técnico-constructivas e incluso ornamentales y por motivos estéticos, en el momento en que empezó a ser calificada de *atrevida, maravillosa, delicada, gentil, firme, alegre, lujosa...*[39]. Además, también se debe tener muy en

[39] Sobre este tema siguen siendo fundamentales los estudios de García Melero, J. E.: «Espiritualidad y estética: las transformaciones en los exteriores de las catedrales góticas españolas en el siglo XVIII», *Hispania Sacra,* Año XLI, Madrid, 1989, pp. 603-639; «Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte,* t. II, Madrid, 1989, pp. 223-286; *Arte español de la Ilustración...,* pp. 34-36; *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración. La incidencia del neoclásico en el gótico,* Madrid, 2002.

cuenta que en la biblioteca de Sagarbinaga se encontraba la obra del padre Tosca, el encargado de difundir en España las teorías de la *Architectura civil recta y oblicua* de Caramuel, uno de los primeros tratados a nivel europeo (por las mismas fechas en Francia también se estaban dando una serie de experiencias teóricas y prácticas a partir de los arquitectos jesuitas Martellange y Derand) en los que se defiende y reivindica la arquitectura gótica, que será incluida dentro de su teoría de los órdenes arquitectónicos. El gran deseo de Caramuel fue el de alcanzar una perfecta simbiosis entre lo barroco y lo gótico y, en este sentido, sin duda, como ya apuntara Bonet Correa, de haber conocido la sacristía mayor de la catedral salmantina Juan de Caramuel hubiese elogiado la feliz adaptación que entre la ornamentación barroca y la tradición gótica logró en ella Juan de Sagarbinaga[40].

4. «*Adonde tienen puestas sus mayores banidades las iglesias es en subir y hermosear sus cimborrios y torres*»

Esta frase, bien representativa de uno de los procesos más interesantes vividos durante el Barroco en los templos españoles preexistentes, forma parte del famoso *Informe sobre la construcción de varias obras en la catedral de Santiago de Compostela* redactado en 1657 por José de Vega y Verdugo, canónigo fabriquero de la misma e ideólogo de la renovación y transformación que en clave barroca vivirá la catedral compostelana a partir de ese momento hasta que en 1749 se concluya la gran fachada del Obradoiro. En definitiva, el remozamiento de las catedrales góticas con torres y cimborrios barrocos fue una obsesión de los cabildos catedralicios, también de los castellano-leoneses, que en una carrera de insensatas emulaciones derrocharon sus caudales en obras de gran lucimiento.

Un buen ejemplo de lo que acabamos de exponer es la torre catedralicia de Salamanca. Su constructor, el maestro mayor Pantaleón de Pontón Setién tuvo la osadía de aprovechar el endeble fuste de la torre de la anterior catedral románica para levantar sobre él un gigantesco campanario de piedra, de dos cuerpos, coronado por una cúpula semiesférica, un cupulín y una aguda flecha. La verdad es que tuvo el acierto de construir unos cuerpos en los que, sin renunciar a los principios compositivos y ornamentales barrocos, la silueta se pareciera en lo posible a la de una torre gótica. Pero los cálculos de resistencia fueron tan descabellados que la torre, finalizada en 1710, comenzó a agrietarse y a presentar síntomas de ruina poco después. Entre los diversos proyectos destinados a apuntalarla merece especial atención el ofrecido en 1737 por Pedro de Ribera. Desgraciadamente no se puso en práctica, pero, de haberse realizado, hubiera quedado visible el fuste

[40] Bonet Correa, A.: «Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del Barroco», *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles,* Madrid, 1993, p. 224.

románico reforzado en sus esquinas por estribos cilíndricos flanqueados y rematados por elegantes flameros. Con el terremoto de Lisboa de 1755 la torre se agrietó, temiéndose por su ruina. La solución tomada y puesta en práctica, ideada por el ingeniero francés Baltasar Devreton, fue la de encadenar el fuste y forrarlo con unos pesados y lisos taludes de piedra.

Otro buen ejemplo es la torre de la Catedral de El Burgo de Osma. Sita a los pies de la nave del evangelio, sobre la capilla de San Roque, esta torre, de 72 metros de la altura, maravilloso ejemplo del barroco español y referencia obligada del perfil urbano de El Burgo de Osma, se levanta en el mismo lugar que ocupaba la torre medieval, arruinada en 1734 cuando se intentaba edificar sobre ella, desde 1729, otra torre barroca. Aclarada hace unos años la autoría de la traza, en concreto del fuste y del cuerpo de campanas, que debe ponerse en el haber del arquitecto real José de la Calle, esta obra se inició en 1739 bajo la dirección de Domingo de Ondátegui por expreso deseo del promotor de la misma, el obispo Pedro Agustín de la Quadra y Achiga. En 1744, cuando el prelado fue ascendido al arzobispado de Burgos, *estaba,* según Loperráez, *para concluirse el primer cuerpo, que es hermoso y magnífico (aunque se erró la elección del sitio, por cubrir quasi la principal puerta de la Catedral).* Ese traslado episcopal ocasionó la paralización de las obras, que fueron retomadas en 1750 gracias a la donación hecha para ese fin por el promotor de la obra en su testamento. En el verano de 1752 el primer cuerpo ya estaba finalizado, habiendo aprobado un año antes el cabildo, en agradecimiento al obispo, la colocación en el remate de sus caras meridional y occidental del escudo de armas del prelado, que también se repite en la parte baja del fuste en los mismos lados. En los dos años siguientes se elevó el cuerpo de campanas, decidiéndose a finales de 1754, tras colocar las campanas, cubrir la torre con un tejado. Así permaneció once años debido a la falta de medios económicos y a los gravísimos problemas estructurales y tectónicos detectados en la fábrica catedralicia en 1741 y que, acrecentados en 1754 y un año más tarde con el terremoto de Lisboa, mantuvieron a este edificio hasta noviembre de 1759 inmerso en numerosas obras de aislamiento y consolidación proyectadas por José de Hermosilla y dirigidas por el fraile dominico Francisco Raygosa. Por fin, en 1764 Juan de Sagarbinaga trazó el remate de esta torre, en concreto la balaustrada superior, a imitación de la del campanario, la cúpula y la linterna. Las obras, dirigidas por Martín de Beratúa y quizás desde fines de 1766 por el maestro de cantería Manuel de Isasbiribil, se remataron en 1770[41] (figura 26).

41 Chueca Goitia, F.: «La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma», *Archivo Español de Arte,* nº 88, Madrid, 1949, pp. 287-315; Alonso Romero, J.: *La arquitectura barroca en El Burgo de Osma,* Soria, 1986; Capitel, A.: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración,* Madrid, 1988; Jiménez Caballero, I.: *La arquitectura neoclásica en El Burgo de Osma,* Soria, 1996; Alonso Romero: *Barroco y Neoclasicismo en El Burgo de Osma,* Zaragoza, 1997; Azofra, E.: «Obras y proyectos del arquitecto vizcaíno Juan de Sagarbinaga en la diócesis de Osma-Soria», *Boletín Museo e Instituto «Camón Aznar»,* nº 102, Zaragoza, 2008, pp. 7-48.



Figura 26.
El Burgo de Osma. Torre de la catedral.

Uno de los elementos más llamativos de esta torre son los flameros que coronan las balaustradas que rematan el fuste y el cuerpo de campanas y los que animan la cúpula anillada del remate ya que su presencia, como apuntara Alonso Romero, servía para poner en relación la torre con la catedral gótica a través de los pináculos de los contrafuertes, dando así una sensación de elevación, de proyección del templo gótico a la torre barroca[42]. De todas formas, y siguiendo unos postulados similares, hay ejemplos en la arquitectura barroca española en los que con el fin de armonizar con el conjunto gótico del templo se utilizaron fórmulas que bebían realmente del lenguaje medieval, siendo en este sentido un caso paradigmático los pináculos ideados en 1705 por el maestro Pantaleón de Pontón Setién para la torre de las catedrales salmantinas. Siguiendo con ese concepto,

[42] Alonso Romero: *La arquitectura...*, p. 98.

cabe reseñar que la importancia visual y el tamaño de la majestuosa torre barroca de la catedral de El Burgo de Osma, que fue proyectada como un gran elemento de escala urbana, hacen que acabe, como ya apuntara Capitel, por caracterizar a este templo como volumen exterior, apropiándose en gran modo de su imagen y siguiendo así la tradición gótica[43].

En 1630 Pedro de Brizuela proyecta la cúpula del crucero de la catedral de Segovia, que no llega a iniciar pues fallece en 1632, momento en el que se interrumpen las obras hasta 1649. Francisco de Campo Agüero presenta varias propuestas al Cabildo sin que se adopte una solución pues muere el mismo año, tras lo cual el Ayuntamiento, mentor y mecenas de las obras, llama al padre Pedro Matos para que informe sobre el proyecto de Agüero, y el cabildo invita a venir a Segovia a Francisco Bautista, que visita la catedral en 1661 y le aconseja rebajar la altura prevista, sugerencia aceptada por Francisco Viadero, sucesor de Agüero en la maestría, quien tardará al menos veinticinco años en rematar la obra, dándose por finalizada en junio de 1686. Ciertamente, pese a lo tardío de la obra, se intentó, como en otros casos, que el aspecto exterior no rompiese la visión unitaria del conjunto, enmascarando el tambor con diferentes detalles góticos[44].

El 28 de febrero de 1757 el deán de la catedral de Salamanca informaba al cabildo catedralicio que dos días antes el maestro mayor de obras, Juan de Sagarbinaga, había comunicado que el cimborrio de la Seo Nueva amenazaba ruina inmediata, si bien no podía asegurar para cuándo, siendo preciso para evitarla encadenarlo con madera rápidamente, a la vez que aconsejaba que se cerrase y que no se utilizara para nada. El punto de partida de esta situación estaba en los aciagos efectos que para la catedral salmantina tuvo el terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755. Ese cimborrio era el primero que había tenido la Catedral Nueva salmantina y sobre el que la historiografía tradicional venía admitiendo: 1º, que al morir el maestro mayor de la catedral Pantaleón Pontón de Setién, en 1713, apenas se había iniciado ese cimborrio; 2º, que el proyecto presentado por Joaquín de Churriguera en 1713 era, según Rodríguez G. de Ceballos en su clásica monografía sobre Los Churriguera (1971), *muy conservador y retardatario, pues consistía en un cuerpo de luces cuadrado con nervatura gótica a semejanza del cimborrio de la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca.* Es decir, el citado maestro había ideado un plan que enlazaba con un modelo arquitectónico anterior bien conocido en Salamanca ya que se había utilizado en algunos monumentos de la ciudad del siglo XVI; 3º, que siguiendo el criterio de fray Pedro Martínez el ya maestro mayor de la catedral de Salamanca, Joaquín de Churriguera, dirigió la materialización del primer cimborrio, levantado básicamente entre 1714 y 1721,

43 Capitel: *Metamorfosis...,* p. 132.

44 Casaseca Casaseca: «Arquitectura...», en *Historia del Arte...,* p. 30.



Figura 27.
Salamanca. Catedral Nueva. Cimborrio actual. Exterior.

haciéndolo, otra vez en las palabras de Rodríguez G. de Ceballos, *de tal filigrana y preciosismo, que su mismo autor no se atrevió a terminarla por temor de que, al aumentar el peso, se viniese al suelo*. Es decir, que ese primer cimborrio planteó problemas de estabilidad ya desde su origen, hasta el punto de que su sucesor en la maestría catedralicia, su hermano Alberto de Churriguera, no se animó a finalizarlo, permaneciendo cubierto con un sencillo tejado. También sabemos, desde la obra decimonónica del historiador Manuel Villar y Macías, que siguió en este tema las *Cartas* del pintor, escultor y arquitecto Simón Gabilán Tomé[45], que el siguiente maestro de obras de la catedral, Manuel de Larra Churriguera, que ocupó el cargo desde noviembre de 1741 hasta el mismo mes de 1754, proyectó para este cimborrio una cubierta, que quizás nunca se materializó, compuesta por un chapitel de madera con faldón, linterna y aguja, cubierto todo de pizarra y plomo hasta su conclusión; 4º, que de ese cimborrio tenemos dos descripciones literarias a partir de las que sabemos que esa obra despertó los más encendidos elogios: la primera, muy extensa y detallada, fue escrita por el presbítero José Calamón de la Mata y Brizuela en su obra *Glorias sagradas, aplausos festivos y elogios poéticos, en la perfección del hermoso Templo de la Cathedral de Salamanca y colocación de el augustísimo sacramento en su*

[45] Sobre esta obra, Brasas Egido, J. C. y Rupérez Almajano, N.: *Cartas históricas serijocosas de Simón Gabilán Tomé. Un manuscrito inédito sobre arquitectura del siglo XVIII en Salamanca*. Reproducción facsímil, transcripción y estudio crítico, Salamanca, 2004.



Figura 28.
Salamanca. Catedral Nueva. Cimborrio actual. Interior.

nuevo sumptuoso tabernáculo (1736) y ya fue copiada por Villar y Macías; la segunda se debe a Simón Gabilán Tomé y aparece en la primera de las dos cartas, fechada el 18 de agosto de 1766, que componen su manuscrito *Cartas históricas serijocosas...* y que fue publicada parcialmente por Villar y Macías; 5º, que de ese primer cimborrio, a pesar del terremoto de 1755 y de las obras que se sucedieron después, aún se conservan en la actualidad al exterior las cuatro linternillas que flanquean el cuerpo de luces (figura 27), y al interior las pechinas y el tambor octogonal animado con un elogioso letrero en honor de la Virgen y abultados y policromados relieves de la vida de la Virgen[46] (figura 28), cuya materialización puso Rodríguez G. de Ceballos en el haber de José de Larra Domínguez, cuñado de los Churriguera, y Casaseca Casaseca en el del escultor

[46] Calamón de la Mata describe esta parte del cimborrio en su obra Glorias Sagradas... (1737) como sigue: *«... en la parte que hacen encuentro sus enjutados, se forman cuatro virtuosísimas pechinas, adornadas deliciosamente de follajes y festones de frutas, a que dan el supremo lustre unos agraciados ángeles, que mantienen jarras de azucenas, ínclito timbre de esta Santa Iglesia. Todo este majestuoso adorno se incluye como preciosa perla en unas grandes conchas de singular dibujo, y en la parte inferior asientan sobre machones cuatro arcángeles de la celeste curia, todos de bulto entero y de tamaño competente a la elevación del sitio, que está ya costosamente dorado, ya matizado con primor de variedad apacible de colores, descubriendo industriosamente a trechos el color nativo de la blanca piedra, que en tan gustosa contraposición inunda en delicias la vista. A las pechinas corona un hermosísimo anillo, que en su bien redondeado giro las eterniza con especial adorno de molduras, entre las cuales se descubre tallado un elegante letrero, en que se cifran compendiosamente varios ilustres elogios de la titular Augusta. Sobre este vistoso anillo se ve construido un cuerpo de arquitectura ochavado, que pertenece al orden jónico y da sumptuoso principio a la gran cúpula, con pedestales, columnas, arquitrave y cornisa, a quienes hermosean amenos grutescos de hojas y festones con varia particular belleza. En los témpanos esculpió lo más diestro del arte, ocho elegantes medallones, de más que medio relieve, que simbolizan historialmente la vida de Nuestra Señora, con lucido ornato de recuadros, siendo todas sus bellas figuras pintadas con valentía y la moldura brillantemente dorada. Todo este sublime cuerpo termina en un ostentoso corredor de balaustres con singular perfil y en los macizos de las columnas están los pedestales adornados con jarrones fructíferos y frondosidad lozana».*

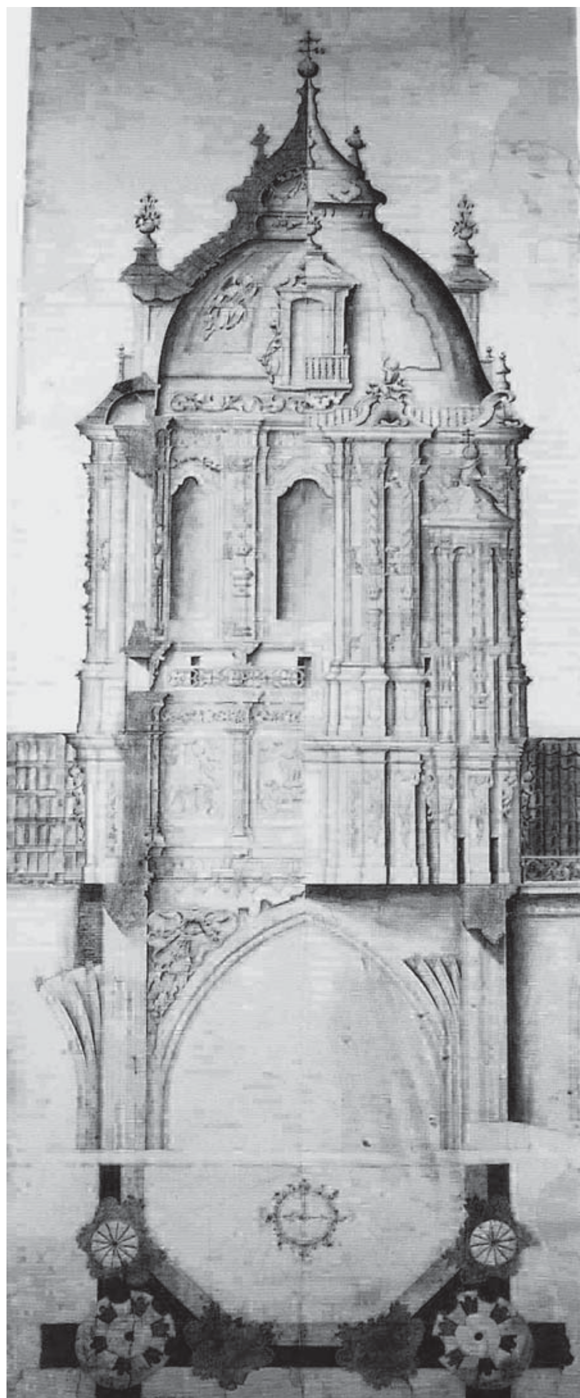


Figura 29.
Salamanca. Catedral Nueva. Cimborrio. Dibujo de Gregorio Gallego.

vallisoletano Francisco Martínez de la Fuente; y 6º, que la imagen completa de ese cimborrio se conocía gracias a un dibujo, de 147 x 70 cm, conservado en el Museo de la Catedral de Salamanca y que hoy forma parte de la Exposición de IERONIMUS (figura 29). Hasta donde sabemos fue García y Bellido el primero en asociar ese dibujo, realizado por Gregorio Gallego, con la traza de la cúpula churrigueresca, por tanto, con la imagen que tuvo el primer cimborrio de la Catedral Nueva de Salamanca. Esa propuesta, esa asociación, fue seguida por Chueca Goitia en su monografía sobre la Catedral Nueva de Salamanca (1951) y por Rodríguez G. de Ceballos en su trabajo sobre *Los Churriguera,* donde puntualizó que el dibujo *quizá correspondía al proyecto de cubrición del cimborrio* y lo databa de 1742. Lo cierto es que al dorso del dibujo se puede leer una nota a lápiz, no es una firma de autor y quizás tampoco sea original, que dice: *Gregorio Gallego profesor en este arte. Año de 1742.* Según Ceballos en este dibujo se plasmaba *una obra ecléctica, tomando quizá como base la vecina torre del Gallo con sus torrecillas cilíndricas de contrarresto, donde los resabios góticos de las cúpulas estrelladas y las bóvedas transparentes se aúnan con motivos ornamentales platerescos y barrocos, concebido todo ello, según indicamos antes, con una técnica carpinteril de custodia o tabernáculo de retablo.*

A pesar de que Gómez Moreno ya reparó en su *Catálogo monumental de la Provincia de Salamanca (1901-1903)* que entre los papeles conservados en el archivo catedralicio salmantino relacionados con el inicio de la obra del primer cimborrio de la Catedral Nueva se indicaba que entre los maestros que acudieron en 1714 a reconocer esa intervención estaba fray Pedro Martínez, *monje benito de San Pedro de Cardeña y maestro mayor de la Catedral de Burgos, que rehusó la maestría de Salamanca,* fue Rodríguez G. de Ceballos el que abrió en su estudio sobre *Los Churriguera* una nueva línea a seguir al afirmar que a la hora de efectuarse ese primer cimborrio finalmente *se impuso el criterio de fray Pedro Martínez de levantar una cúpula sobre pechinas, que ejecutó Joaquín de Churriguera a partir de 1714.* Pero en ese mismo trabajo, además de forma inmediata, minimizaba su afirmación al seguir imputando la autoría del proyecto a *Joaquín de Churriguera, mejor carpintero que hábil arquitecto, que concibió una obra más para ser realizada en madera que en piedra,* y al considerar que el dibujo de Gregorio Gallego se correspondía con la imagen del primer cimborrio.

Será gracias a las matizaciones efectuadas en los estudios realizados a partir de ese momento, sobre todo los de Rodríguez G. de Ceballos, Casaseca Casaseca y Domínguez Blanca[47], cuando las anteriores afirmaciones se han ido

[47] Rodríguez G. de Ceballos: «Joaquín de Churriguera y la primera cúpula de la Catedral Nueva de Salamanca», *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González,* Salamanca, 1995, pp. 249-254; Casaseca Casaseca: *Las Catedrales de Salamanca,* San Sebastián, 1993, pp. 72-73; idem: «Cimborrio de la Catedral Nueva de Salamanca», en *La Plaza Mayor de Salamanca: historia de su construcción,* Salamanca, 1999, pp. 49-51; Domínguez Blanca, R.: «Alzado-sección del cimborrio de la catedral», *Ieronimus. 900 años de arte y de historia. 1102-2001,* Salamanca, 2002, pp. 417-423.

poniendo en tela de juicio, tanto que a día de hoy ya muy pocos dudan de: 1º, que la historia del primer cimborrio empezó durante la maestría de Pantaleón Pontón de Setién, iniciándose a partir de un proyecto suyo la construcción de los cuatro arcos torales en septiembre de 1710, momento en el que se comenzaba la colocación de las cimbras, andamios y piedra ya labrada para su asentamiento. En el verano de 1711 Pontón presenta al cabildo la traza que había delineado del interior y del exterior del cimborrio, un cuerpo de luces octogonal rematado en una bóveda de nervios, que calculó podría concluirse en cuatro años, iniciándose las obras, que debieron transcurrir a buen ritmo, gracias a una donación de 125.000 reales otorgada por el obispo Francisco Calderón de la Barca; 2º, que en septiembre de 1713, tras la muerte de Pontón (acaecida a fines de junio) y a pesar de que Joaquín de Churriguera se había ofrecido para ocupar esa plaza vacante en julio, el cabildo acordó elegir un nuevo maestro de obras que debía presentar un proyecto en el que valorara la seguridad del crucero y en el que diera trazas para el cierre del mismo. Es entonces cuando Churriguera entrega, el 6 de noviembre, un memorial y un dibujo con su impresión sobre lo realizado, que considera fiable, y su propuesta de cubrición, basada en una bóveda de crucería de tradición gótica, como ya se indicó. El resto de los arquitectos que inspeccionaron la obra ejecutada en esas fechas (José Gallego, Pablo Hernández, Luis de Aza, Agustín de Vargas, fray Pedro de la Visitación y el ingeniero real Cristóbal Jiménez Montesinos) pusieron en duda la validez de lo hecho; 3º, que el 21 de marzo de 1714 fray Pedro Martínez, maestro de la catedral de Burgos y de su arzobispado, tras inspeccionar la obra (que considera que no está con la seguridad suficiente y necesaria) y las trazas y propuestas de los maestros ya consultados, formó su propio proyecto y emitió su dictamen, que no se ha conservado. Ese mismo día el cabildo, teniendo en cuenta los planes presentados, decide nombrar maestro de la catedral, con 33 votos de los 36 posibles, a Joaquín de Churriguera. Poco después, fray Pedro Martínez completó su informe con una traza enviada desde Burgos junto a una carta, fechada el 2 de abril, en la que lamentaba no poder dirigir esa obra *in situ* y en la que se comprometía a seguir enviando más trazas según se fuera avanzando en la construcción. A partir de ese momento el cabildo ordenó que el maestro elegido hiciera la obra conforme al proyecto del arquitecto benedictino, *executando en todo y por todo el dictamen y parecer dado por dicho P. Fray Pedro Martínez... según se contiene en su declaración y papel*. Por tanto, parece bastante claro que la traza del primer cimborrio de la Catedral Nueva de Salamanca fue ideada por fray Pedro Martínez y realizada por Joaquín de Churriguera, que quizás introdujera algunas modificaciones, que no podemos determinar, y que la tenía acabada en 1718 ó 1721; 4º, que a las descripciones ya referidas de José Calamón de la Mata y de Simón Gabilán Tomé habría que sumar la hecha por Joaquín de Churriguera el 2 de octubre de 1721 ante el obispo Silvestre García Escalona, dada a conocer en 1995 por Rodríguez G. de Ceballos; 5º, que el dibujo antes citado no es un fiel reflejo de la cúpu-

la que, ideada por fray Pedro y elevada por Churriguera, tanto asombró a sus coetáneos. Este dibujo guarda una cierta relación, e insisto en el adjetivo cierta porque las diferencias también son palpables, con los restos que nos han llegado del primer cimborrio tanto al exterior (donde las actuales torrecillas no se corresponden con las del dibujo, divididas éstas en dos cuerpos articulados por columnas (vid. figuras 27 y 29) como al interior (es decir, arcos torales con sus pechinas, que plantean algunas diferencias, y tambor octogonal con sus relieves, que en el dibujo aparecen separados por columnas salomónicas); pero no es menos cierto que a partir de ese nivel (es decir, cuerpo de luces y cerramiento) las diferencias existentes entre este dibujo y las descripciones que conocemos del primer cimborrio son tan evidentes que, sin duda, tienen que estar refiriéndose a obras totalmente diferentes (vid. figuras 28 y 29).

Así, por ejemplo, en las referidas descripciones se apuntaba que en ese primer cimborrio, al interior, en el cuerpo de luces, se rasgaban 8 ventanas separadas por columnas abalaustradas (hasta aquí coinciden con el dibujo), pero que en el espacio que mediaba entre las columnas y las ventanas se formaban *capaces solios* (tronos o sitiales) que albergaban 32 imágenes de bulto redondo, cuatro por cada ventana, en concreto se trataba de apóstoles y profetas mayores (como refiere Churriguera en 1721), que descansaban en repisas *de la más delicada frondosa talla y* presentaban *por doseles guardapolvos de la más esquisita grata idea.*

Estas diferencias, y sobre todo las del cerramiento de la cúpula, llevaron a Casaseca Casaseca (1993) y a Rodríguez G. de Ceballos (1995) a considerar que este dibujo era una copia, realizada por Gregorio Gallego en 1742, del proyecto que había presentado en 1714 para la realización del primer cimborrio su padre, José Gallego; siguiendo de esta forma la hipótesis planteada en 1930 por García y Bellido acerca de una posible relación paterno filial entre José y Gregorio. Domínguez Blanca habla incluso del posible iniciador de la saga, un Lorenzo Gallego documentado en la catedral de Salamanca en 1711 y 1714 y que quizás fuera el padre de José y, por tanto, el abuelo de Gregorio.

Quizás, y llegados a este punto, lo más lógico sea pensar que este dibujo de Gregorio Gallego, en el que se está reproduciendo el cuerpo octogonal con relieves de la Vida de la Virgen del primer cimborrio, fuera, como ya planteara García y Bellido, teoría que siguió Domínguez Blanca, uno de los proyectos de cerramiento del cimborrio barajados en 1741, con muchas dudas porque el dibujo aparece fechado en 1742, y entre los que se encontraban los de Alberto de Churriguera, Pedro de Ribera, Francisco Álvarez, Alonso de la Fuente y Manuel de Larra Churriguera, entre otros.

Y, 6º, que la solución ideada por fray Pedro Martínez para cerrar el primer cimborrio de la Catedral Nueva de Salamanca, que nada tenía que ver con el

dibujo de Gregorio Gallego, era heredera, era en cierta medida *una imitación del cimborrio de la Catedral de Burgos, un remedo del de la catedral burgalesa, una traducción del burgalés a formas barrocas, pero con el mismo sentido de virtuosismo, sutileza y transparencia,* como en alguna ocasión ha apuntado Rodríguez G. de Cabellos, convirtiéndose el cimborrio salmantino en un claro ejemplo de intercambio artístico, de circulación de una obra y de un modelo.

Porque, teniendo en cuenta todas las descripciones ya referidas, lo cierto es que la solución ideada por fray Pedro consistió, al interior, en una bóveda de crucería calada de inspiración gótica, compuesta por 48 nervios con boceles y filetes dorados, 49 claves decoradas con florones de primorosa talla luciendo la clave una imagen del Espíritu Santo guarnecida con ráfagas doradas, y con su plementería calada; además, quedaba sobremontada por un cuerpo con 24 aberturas o huecos, 8 octogonales u ochavados sobre las ventanas del cuerpo de luces y 16 cuadrados, que dejaban pasar la luz del exterior y la filtraban cenitalmente a través de sus nervaduras, de su plementería calada. Y en relación a la impresión que debía causar esta bóveda a sus contemporáneos resultan realmente significativas las palabras de Simón Gabilán Tomé, que, cuando tuvo que describirla, apuntó: *No sé como te la pinte en breve y sólo se me ofrece estar tocando la vihuela... y que reparando en el espejuelo de este instrumento encontró su autor con el asunto de su idea y le sirvió de modelo, de forma que sin hacer caso de los 48 pies del diámetro de su capacidad ni del grave peso de la piedra, se salió con que la tal media naranja fuese tan calada y tuviese más lazos transparentes que los que pudo tener el espejuelo de pergamino de la guitarra.*

Por otra parte, la solución ideada por fray Pedro Martínez para el exterior, calificado por Calamón de la Mata como *maravilloso artificio,* resultó ser, teniendo en cuenta las descripciones tantas veces referidas, una obra ecléctica, como ya la definió Rodríguez G. de Ceballos, una amalgama de imágenes (partiendo desde los *tres sátiros agraciadamente feos* que decoraban los tres repisones de los cuatro ángulos del ochavo inferior que recibían las torrecillas angulares que remataban en pirámides caladas *de enlazado frondoso ornato* coronadas por los Cuatro Doctores de la Iglesia Latina), de columnas (salomónicas, abalaustradas y clásicas), de motivos decorativos de gran variedad (por ejemplo, las repisas, doseletes y guardapolvos de las torrecillas), de grandiosas ventanas sobre cada una de las cuales se abría *a mucho lucimiento otra ventana ochavada, que logrando la figura de un espejo participa también su claridad transparente.* Y como remate de ese cimborrio lucía una estructura que, realizada en conformidad a todo lo fabricado en el templo, presentaba, entre otros elementos, una cornisa o airoso corredor animado por 8 pequeños frontones triangulares, destacando en cuatro de ellos las Virtudes Cardinales y en los otros Búcaros con azucenas.

Las descripciones que nos han llegado ponen de manifiesto que este cimborrio se cerró con un remate provisional. Así, cuando se procedió a la inauguración de la Catedral Nueva en 1733, ese cimborrio estaba inconcluso, faltándole *algunos ideados realces al exterior remate de esta gran cúpula,* que según Calamón de la Mata, se podían excusar, porque *siendo esa gran cúpula corona de sí misma, le sobra cualquiera otra coronación.* Ese remate ya se pensó sustituir por uno más monumental durante la maestría de Alberto de Churriguera (1725-1738), quien realizó para ese fin un proyecto, con su oportuna traza, del que nada se hizo.

En marzo de 1741, con la plaza de maestro mayor vacante por el abandono de Alberto de Churriguera, se van presentando una serie de proyectos y trazas de Pedro de Ribera y Francisco Álvarez, que tendrá en cuenta los de Churriguera y Ribera, y en los que apostarán por cerrar el cimborrio volteando una media naranja.

En abril de 1741 se habla de hacer un plan en el que se remate el cimborrio con un chapitel y presentan nuevas trazas Francisco Álvarez, Manuel de Larra Churriguera y Alonso de la Fuente. Por fin, en mayo se presenta el proyecto que definitivamente el cabildo aprobará. Al respecto Simón Gabilán Tomé en sus *Cartas* ya destacó que fue Larra Churriguera el que materializó *como cubierta del cimborrio un chapitel de maderas con faldón, linterna y aguja, cubierto todo de pizarra y plomo hasta su conclusión,* que se coronaba con una cruz de hierro dorada. La obra, que en realidad fue trazada por fray Francisco de la Visitación, religioso del convento salmantino de San Antonio el Real, estaba terminada en noviembre de 1741 y en su materialización también se usaron azulejos; cuestiones que ya fueron puntualizadas por Domínguez Blanca. Es más, por esta obra Larra Churriguera, como también apuntó Domínguez Blanca, solicitará la distinción de maestro de obras de la catedral, que el Cabildo le concedió, *en atención al cuidado y desvelo con que ha procurado asistir a la obra.*

Y ese fue el primer cimborrio de la Catedral Nueva de Salamanca, el que se desmontó, siendo sustituido por el actual, que concluido en 1761 es obra de Juan de Sagarbinaga y, sin duda, uno de los mejores ejemplos de la recuperación de Herrera en la arquitectura española de la Ilustración, pero ese es ya un tema que sobrepasa los límites de este trabajo.

REVESTIMIENTOS BARROCOS VALENCIANOS

DANIEL BENITO GOERLICH
Universitat de València

La Seo-catedral de Valencia fue fundada en el siglo XIII (1262) tras la conquista de la ciudad musulmana de *Balansiyya* y constituye a la vez un espléndido resumen y manifestación ejemplar de la mejor arquitectura y artes valencianos de las épocas subsiguientes en su historia; hoy es además una buena muestra de las más bárbaras intervenciones pseudorrehabilitadoras a las que nos tienen acostumbrados nuestros feroces arquitectos a la hora de ensañarse con el patrimonio cultural conservado y enriquecerse abusiva y vilmente con ello. Se presenta como un lamentable ejemplo de esas atroces y destructivas reformas llevadas a cabo desde una ignorancia rampante y pretenciosa, acompañada de una característica prepotencia, segura de su impunidad, y basadas en la manipulación más abyecta del discurso, como de la práctica más desaprensiva que caracterizan en estos tiempos el episodio arquitectónico y por ende cultural valencianos.

A lo largo de los siglos se ha comparado la Seo de Valencia al célebre tapiz de Penélope (*fer y desfer*) de lo que ya se lamentaba en el siglo XVIII el culto y erudito historiador fray Joseph Teixidor. Durante sus casi ocho centurias de existencia tuvo la Seo tres momentos especialmente importantes en cuanto a su arquitectura. El primero su elegante culminación medieval. El segundo, el proceso de progresiva barroquización, que remata en la espléndida construcción clasicista del último cuarto del siglo XVIII, obra de indudable calidad e interés, llevada a cabo con firme voluntad de uniformidad, hoy prácticamente demolida. Finalmente, tras el desastroso incendio y saqueo durante la última de nuestras guerras civiles, la no menos salvaje y bien duradera en el tiempo «intervención» que, emprendida con intenciones de «repristinación», ha conseguido como impertinente y muy caro resultado: la catedral que nunca existió[1]. Un episodio bien triste que desautoriza definitivamente a los responsables culturales y eclesiásticos de la época y que fue llevado a cabo contra todas las leyes y recomendaciones oficiales para la protección del patrimonio histórico artístico.

---

1 Chiner, J. J. y Simó, J. M., «De la Catedral que pudo existir a la que nunca existió (La repristinación de la Catedral de Valencia)», *Cimal*, nº 21, Valencia, 1983, pp. 19-27.

La Seo de Valencia surge en el siglo XIII en un medio urbano antiquísimo, sobre parte de lo que fue el Foro de *Valentia* en el siglo II a. C., reedificado tras la destrucción de la ciudad durante las guerras entre Pompeyo y Sertorio en 75 a. C. Se edificó en parte también sobre la Basílica-catedral dedicada a San Vicente, diácono de Zaragoza, por la comunidad paleocristiana y enriquecida por la munificencia de sus obispos Anesio y Justiniano, que la rodearon de un gran complejo episcopal. También, sobre el posterior emplazamiento de la Mezquita Aljama de *al Balansiyya*, convertida temporalmente en Catedral de San Pedro en el siglo XI, durante el gobierno de Rodrigo Díaz de Vivar, incendiada tras la retirada de sus partidarios en 1099, y la posterior Mezquita Almohade consagrada como catedral por el obispo Andreu Albalat, tras la definitiva conquista cristiana de la ciudad en 1238 por Jaime I de Aragón[2].

Alrededor de esta mezquita cristianizada fueron adquiriéndose varios solares y, con los fondos episcopales, la ayuda regia y abundantes legados testamentarios iba levantándose un templo magnífico consagrado a Madona Santa María de la Seu. El nuevo edificio con su culto solemne y esplendoroso había de servir de ejemplo, paradigma y modelo, según intención expresa de sus fervorosos promotores, para todas las demás iglesias que se construyeran en las tierras adquiridas para la reconstituida diócesis valentina. Precisamente a causa de ese empeño en que se visualizase la reconstrucción diocesana que asume en ella los restos de la cristiandad mozárabe, como heredera directa de su antecedente romano, del antiguo cristianismo valenciano y su venerable sede episcopal, se empleó en la portada de la Seo un grandioso estilo románico que en aquellos tiempos resultaba ya algo arcaico[3]. Asimismo se magnificó el culto a San Vicente Mártir, patrón de la ciudad, y se empleará este mismo estilo «romano» en la portada de su propio santuario extramuros como en el santuario votivo de Nuestra Señora de Puig, junto al lugar de la única batalla campal de cierta relevancia que tuvo lugar durante la conquista de Valencia.

Según la inscripción conmemorativa del obispo Andreu Albalat (1248-1276), situada en la girola de la Seo, la nueva fábrica de la catedral dio comienzo en 1262 por la parte que recae hacia el palacio episcopal y forma el brazo sur del crucero. Durante el siglo XIV, además de la elegante Portada de los Apóstoles, se emprendió la construcción del Aula Capitular, hoy Capilla del Santo Cáliz, y de la nueva torre de campanas: el *Micalet*, que sustituía a la primitiva románica edificada en otro lugar. Ambas edificaciones resultaron magníficas y fueron levantadas en el estilo que ha sido denominado gótico mediterráneo, a los pies del templo y separadas de él, alrededor de un claustro o patio. Sin embargo

2 Sanchis, J., *La Catedral de Valencia*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, 1909, pp. 2-3.

3 Cid, C., «La Puerta del Palau de la Catedral de Valencia», *Saitabi*, Valencia, 1952, pp. 73-120.

sucesivamente ambas fueron englobadas en la iglesia por la ampliación en un tramo más de las naves, la *arcada nova*, en la segunda mitad del siglo XV. Esta «arcada» constituye un ejemplo muy notable de la transición a la estereotomía moderna, con formas que más adelante serán usuales en el renacimiento español. Fue diseñada por Francesc Baldomar en 1458 y completada desde 1476 por Pere Compte[4].

Es posible que fuera en las primeras décadas del siglo XV cuando se completó una de las partes más notables y significativas del edificio catedralicio: el cimborrio. Éste es un espectacular elemento de dos plantas, que se eleva inmenso y brillante en el medio del crucero, y quizá se trate del más monumental construido en la arquitectura meridional. En realidad es como un enorme fanal octógono montado sobre cuatro trompas cónicas; una obra ligerísima y luminosa, prácticamente calada en su totalidad por ventanales de delicada tracería anteriormente provistos de ricas vidrieras flamencas y hoy día cerrados por delgadas láminas de alabastro traslúcido. El proyecto fue obra quizás de Martí Llobet, que lo dirigía en 1430, y ha sido siempre muy admirado y ponderado por los técnicos y artistas a lo largo de los siglos, especialmente por Vicente Acero, autor de la obra más sobresaliente del barroco español: la Catedral de Cádiz.

La introducción de la modernidad renacentista en la Seo de Valencia fue muy temprana, y ya apunta en 1417 en los maravillosos relieves de alabastro del trascoro, esculpidos por el italiano Juliá lo Florentí en el novedoso estilo de Ghiberti. Esta experiencia renacentista fue reforzada por la intervención de Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano en la capilla mayor, donde realizaron en 1472 las brillantes pinturas murales que rodearon el retablo de plata labrado entre 1492 y 1507 por el platero pisano Barnabo Thadeo di Piero en estilo plenamente «romano». El retablo fue fundido, con toda la plata catedralicia, por los agentes del gobierno español durante las guerras napoleónicas, pero se conservan las puertas pintadas para cerrar el gran armario que lo custodiaba. Estas pinturas fueron realizadas a partir de 1506 por Hernando Yañez de la Almedina, colaborador de Leonardo en el mural florentino de la Batalla de Anghiari, y por su compañero Hernando de los Llanos. Además de estas maravillosas pinturas, estos artistas daban en 1510 las trazas para la construcción de las cajas de los dos órganos monumentales, obra ahora desmantelada, que fueron concebidas totalmente en la *bella e vaga maniera moderna.* La labor escultórica de ambas fue llevada a cabo por el excelente tallista Lluís Muñoz y con sus órdenes clásicos, sus motivos *a candelieri* y sus figuras estas

[4] Benito, D., «Valencia, Catedral», *Valencia y Murcia góticas, La España Gótica 4,* Encuentro, Madrid, 1989, pp. 269-279.

iniciativas catedralicias constituyeron un auténtico revulsivo para la actividad artística valenciana de la época, algo frecuente también en ocasiones posteriores debido a la alta calidad de las vanguardistas intervenciones promovidas en la seo valentina a lo largo de los siglos. De esos años es también la lujosa Capilla de la Resurrección, totalmente labrada en alabastro por Gregorio Vigarny y que sirve de trasagrario al altar mayor[5], así como la muy estimada *Obra Nova del Capitol*.

Esta interesante *Obra Nova* es en realidad una galería porticada que evoca las fachadas externas de los anfiteatros romanos y pretende envolver la girola gótica de la Seo propiciando un nuevo ábside a la italiana, realmente espectacular, al templo. Fue concebida por el ensamblador Gaspar Gregori y realizada en 1566 por el cantero Miquel Porcar. Fue llamada «obra nueva del cabildo» porque una de sus utilidades fue la de proporcionar un palco espléndido para que los miembros del colegio capitular y sus invitados pudieran contemplar con comodidad, y de paso ser contemplados, todas las ceremonias y espectáculos que tenían lugar en la plaza de la Seo, entonces y durante siglos el centro cívico de Valencia. La obra es realmente magnífica y forma un semiábside elipsoidal en cuyas tres plantas Gaspar Gregori, quizá el máximo representante de la plenitud del Renacimiento en la arquitectura valenciana, realiza todas las combinaciones posibles del orden columnario, incorporando además toda clase de trazados enviajados en razón de la elipse. Unos años después fue construida la sillería coral (1594-1604) en madera de nogal y boj, según las trazas de Domingo Fernández de Ayarza, con una elegante severidad de corte escurialense, mientras que para las puertas y rejas se hizo venir en 1649 a los artistas milaneses Francesco María Longo, Giacomo Antonio y Juan Tormo.

El periodo propiamente barroco de la Seo valentina comienza en 1606 con la remodelación de la Capilla de San Sebastián, concedida a los Marqueses de Albaida, Diego de Covarrubias y María Díaz, cuyos grandiosos sepulcros de mármol con yacentes, genios y escudos aparecen enmarcados en severas arquitecturas protobarrocas en los colaterales de la capilla. El retablo es de altísima calidad y recoge la elegante contención del primer barroco valenciano promovida por el arzobispo Juan de Ribera desde su crucial fundación del Colegio-Seminario de Corpus Christi. Está construido con materiales preciosos, con mármoles finos de varios colores, y sus capiteles, remates y cornisas dorados no son de yeso ni de madera sino de bronce de la mejor calidad. Lo preside una pintura excepcional: *El Martirio de San Sebastián* (1616) del pintor murciano Pedro Orrente, obra de expresiva belleza y pieza capital para el desarrollo de la pintura barroca valenciana seiscientista. Otros lienzos de excelente factu-

5 Martínez Rondán, J., *El Retaule de la Resurrecció de la Seu de Valencia*, Sagunt, 1998, pp. 33-44.

ra con representaciones de la *Anunciación*, *Visitación* y *Nacimiento* en el banco y un *Salvador* en el ático completaban el majestuoso altar, aunque hoy se encuentran desplazados de su sitio. Es especialmente notable la bóveda rebajadísima de esta capilla, en cuyo centro se abre bruscamente un óculo de arista viva sobre el que se levanta una linterna. El módulo articulador de los lienzos de los muros de la capilla, de elegante sencillez, sirvió además más adelante para elaborar el diseño de la sistemática redecoración emprendida en el último cuarto del siglo XVIII en todo el interior de la catedral.

Pero la más vistosa y contundente expresión del barroco pleno en el templo catedralicio es sin duda la impresionante máquina artística de la Capilla Mayor. Pertenece ya a la fase del barroco triunfal y consiste en una remodelación completa del presbiterio, que se realizó en lo fundamental entre 1674 y 1682, bajo la dirección de Juan Bautista Pérez Castiel, y constituye un auténtico hito de la arquitectura barroca hispánica. La obra, realizada con materiales ricos y diseños completamente originales, está enriquecida por numerosas esculturas y abunda en mármoles y estupendos dorados al agua de la mayor calidad. De exultante decorativismo, pero siempre ateniéndose a criterios racionales y a una geometría muy precisa, es una buena muestra de ese clasicismo culto, versátil y abierto que con una mentalidad muy moderna incorpora en su visión renovada de los órdenes grecorromanos un orden más a disposición del artista, que se podría denominar: «gótico-clasicista». Se ha destacado sobre todo su bóveda, recientemente demolida, que ajustándose a la distribución de la cabecera gótica estrellada, fue concebida como un «mediodiezavo», que sostienen pilastras de mármol y elaborados, modillones diédricos angulares acoplados a los ángulos obtusos de la articulación gótica subyacente. Sobre ello, el pronunciado vuelo de la cornisa, verdaderamente potente, crea efectos oblicuos que aluden a los estudiados escorzos y trampantojos pictóricos y arquitectónicos tan característicos de la alta cultura barroca.

El efecto general es deslumbrante por su esplendor polícromo fastuosísimo y la riqueza de texturas y las espejeantes superficies. La profusión de mármoles y jaspes pulidos, con los oros vibrantes de los abundantes ornamentos, los delicados relieves escultóricos en mármol blanquísimo del genovés Gabriel Solano procuran efectos muy gratos y auténticas cascadas de color y luz. La lujosa decoración incorpora columnas salomónicas de brecha dorada, volutas recurvadas como muelles a punto de saltar, delicadas figuras de ángeles mancebos, jugosas guirnaldas y carnosas cartelas con cabecitas de querubines, elaborados estípites, frontones abiertos, opulentos festones y vistosos colgantes; elementos todos de un repertorio, que tras esta consagración formal, aparecerán frecuentemente a continuación en varias portadas pétreas valencianas y en innumerables decoraciones interiores. Es esta cabecera catedralicia una obra magnífica, hoy groseramente alterada por la obturación de los grandes ventanales abiertos al

deambulatorio, con sus doradas rejas abalaustradas de bronce, la sustitución de sus ventanales de piedra alabastrina por vidrieras decimonónicas y la destrucción reciente de los paramentos abovedados con sus ricos diseños dorados.

La renovación de la Capilla Mayor de la Seo constituyó además una primera etapa de la serie de remodelaciones de estilo barroco a que dio lugar en tantas iglesias valencianas tras la estupenda demostración de sus posibilidades en lugar tan eminente. Estas intervenciones, emprendidas en la segunda mitad del siglo XVII, se extendieron por toda la geografía valenciana excediendo a la propia diócesis y a las aledañas, y tuvieron manifiesta influencia en las tierras vecinas, como por ejemplo en Teruel. Algunas de ellas manifestaron un carácter más epitelial, como en el caso de las primeras intervenciones del Monasterio de San Agustín de Valencia, de la Cartuja de Portaceli, las parroquiales de Aladaia y Alacuás (1691) y el convento dominico de la Santa Cruz de Llombay. Un magnífico ejemplo de esta opción lo constituye la decoración interior de la Iglesia Parroquial de San Esteban de Valencia, que se ha mantenido intacta excepto por la transformación neoclásica de su cabecera, lo cual es mucho decir en el panorama de la arquitectura religiosa valenciana, duramente castigada durante la última guerra civil y las posteriores intervenciones rehabilitadoras.

Tuvo lugar a partir de 1679 y consistió en el recubrimiento de sus paramentos con vistosos diseños esgrafiados por medio de la técnica del doble enlucido y el recorte de la superficie superior con la ayuda de estarcidos. Se trata de un procedimiento relativamente económico que proporciona excelentes resultados y una gran sensación de riqueza y lujo por lo abigarrado de los ornamentos y el contraste bícromo del revestimiento[6]. Normalmente se empleaba un enlucido blanco brillante para los diseños sobre la capa gris oscura del revoco inferior. Menos frecuentemente se utilizó también para esta última una tierra amarillenta o rojiza, pero en el caso de San Esteban se usaron fondos aún más curiosos, de color azul malva en bóvedas y muros y un rojo intenso para los frisos. Todo lo cual, acompañado por golpes de talla con carnosas ornamentaciones vegetales, figuras de angelotes y cabezas de querubines, contribuye a crear con unos medios limitados un efecto esplendoroso y rico. Estos revestimientos decorativos por medio de estucos acompañados de esgrafiados y relieves escultóricos de talla fueron desde mediados del siglo XVII un medio rápido y económico de poner al día iglesias de estructura antigua. Estos ornamentos conformaban una membrana envolvente que se adhería a las plementerías de las bóvedas y los muros transformando completamente su aspecto, como en el caso de la comentada iglesia parroquial de San Esteban y tantas otras.

6 Ferrer, A., *L'esplendor de la decoració esgrafiada valenciana (1642-1710),* Ajuntament de Xirivella, Xirivella, 2003, pp. 35-37.

Pero en otras ocasiones se optó por una fórmula más complicada y costosa que implicaba la construcción de un nuevo abovedamiento, como ocurrió más o menos al mismo tiempo con las reformas del Monasterio de la Santísima Trinidad (1695-1697), la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes (1693-1702) y muchas otras. El estímulo provenía una vez más del poderoso efecto visual de la espléndida renovación de la cabecera de la Catedral de Valencia que hemos comentado, pues la obra maestra de Juan Bautista Pérez Castiel era ya considerada una cumbre de la arquitectura barroca valenciana. De hecho dio lugar a otras muchas del propio artista en diversos puntos de la geografía valenciana, como la Parroquial de Tuéjar o la grandiosa Arciprestal de Chelva, y suscitó además las de discípulos e imitadores que ampliaron su repercusión. Así ocurre en la iglesia del Monasterio de la Trinidad, donde, las monjas clarisas con el grueso recubrimiento de los muros o más bien la elevación de unas nuevas paredes con sus potentes apilastrados, ancladas en las antiguas, se construyó una potente cornisa sobre la que se alza la bóveda tabicada, que, escondiendo la magnificencia de las crucerías góticas originales, ha servido también de respetuosa envoltura para preservarlas del paso del tiempo. Ya lo reseñó con aprobación el respetado historiador Agustín Sales al escribir que:

> Sin embargo se tuvo respeto à la antiguedad. I à excepcion de añadir las Tribunas colaterales, i proporcionar à ellas la Boveda à lo moderno, queda aun toda la fabrica antigua, que abraza dentro de su cascaròn todas las maniobras recientes. Es grande la distancia desde la Boveda moderna hasta la antigua que esta aun en su forma i llave. Empezòse la nueva fabrica, por Mayo 1695, siendo Abadessa la Madre Sor Paula Gazull. Concluyòse año 1700 governando Sor Jacinta Ramòn[7].

La obra había sido contratada en julio de 1695 con el maestro de obras valenciano Felipe Serrano que acababa de realizar un revestimiento barroco de este tipo en la iglesia del Convento de monjas agustinas de San Julián en la cercana calle de Sagunto, desgraciadamente hoy desaparecida. Éste presentó la traza y capitulaciones muy detalladas, que se comprometía a llevar a cabo en el plazo de tres años, recibiendo de anticipo trescientas libras. Los trabajos concertados con las clarisas contemplaban la completa renovación del aspecto interior del templo, creando en realidad uno nuevo, asentado y contenido dentro del antiguo. El modelo escogido era novedoso, elegante en su equilibrio entre tectónica y ornamento. Las bóvedas tabicadas que se realizaron son a un tiempo ligeras y sólidas; majestuosas en su disposición. Al «paredar» las pilastras y

7 Sales, A., *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad, Religiosas de Santa Clara, de la Regular Observancia, fuera de los Muros de la Ciudad de Valencia. Sacada de los originales de su archivo i Monumentos coetaneos, con que tambien se ilustran varias Familias, i sucessos del Reino*, Imp. Josep Estevan Dolz, Valencia, 1761, p. 211.

retropilastras de yeso y ladrillo, sobre zócalos y basas de piedra de Godella, se tuvo en cuenta la instalación de capiteles adornados con talla escultórica y sobre estos forjar una cornisa moldurada de gran vuelo y el rebanco del ático, para alzar las bóvedas tabicadas de la nave y cabecera del templo. La bóveda de la cabecera fue: «*huytavada les cinch parts que li toquen a dit cap de altar de cloenda doble o en llunetes*»[8]. Las capillas laterales se rebajaron de altura, dividiendo el espacio de las góticas entre las nuevas, más bajas y unas tribunas, que ocuparán la parte superior. Esto exigió fabricar nuevas bóvedas para dichas capillas y forjar sobre ellas los pisos de las tribunas, abiertas a la nave por ventanas enrejadas. En la capilla mayor, a ambos lados del presbiterio, se construyeron además dos portadas, que darían acceso respectivamente al espacio situado a espaldas del sepulcro de la fundadora del Monasterio en 1445, la reina María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo, situado en el claustro, y a la sacristía, y coronarlas con una rica decoración polícroma que incluye tarjas y escudos heráldicos entre profusión de ornamento vegetal dorado.

El nuevo retablo mayor fue encargado en julio de 1697 al escultor valenciano José Borja, un retablista que había construido el año anterior el mayor de la iglesia parroquial de Puzol, por encargo del arzobispo dominico Tomás Rocabertí. El majestuoso conjunto, hoy desgraciadamente desaparecido, abarcaba del piso a lo alto de la nueva bóveda ochavada del presbiterio, con casi quince metros de altura y, como signo de modernidad, estaba provisto de un trasagrario, una dependencia que a lo largo del siglo XVII había llegado a resultar imprescindible en las iglesias valencianas[9]. Este tipo de habitación, con carácter de santuario inaccesible a los fieles, era la parte más lujosamente decorada de los templos barrocos valencianos y resultaba imprescindible para la realización de las espectaculares manifestaciones eucarísticas tan implantadas en el gusto devoto de la época. Representan la culminación de la tramoya teatral contemporánea aplicada a la liturgia. La intención consiste en hacer partícipes a los fieles de la milagrosa aparición de la divinidad, resplandeciente en medio del altar iluminado, en un místico contexto de música sagrada, perfumado incienso y ceremoniosos gestos rituales. Una visión reservada en los raptos extáticos a los santos y accesible ahora por medio del artificio técnico a todos los fieles presentes. La custodia sacramental, dorada y enjoyada, aparecía para ser adorada tras puertas y cortinillas, que aparentan abrirse solas, sobre un tro-

8 Benito Daniel, *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia. Historia y arte*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 2008, p. 158

9 Benito, Daniel, «Un ejemplo de Trasagrario barroco: Nuestra señora de la Misericordia de Campanar», *Traza y Baza,* nº 8, Departamento de Arte, Universidad Literaria de Valencia, Valencia, 1983, pp. 67-82.

no de nubes y ángeles, pero luego, mediante ciertos mecanismos ocultos, emprendía un vuelo desde el tabernáculo hasta el ara situada sobre la mesa del altar, para que el sacerdote celebrante la tomase en sus manos y pudiese bendecir con ella a la congregación, reunida en expectante devoción. Una esplendorosa celebración que apela a las emociones por medio de todos los sentidos corporales; una espectacular versión de la *composición de lugar* ignaciana, que su inventor no pudo llegar a imaginar. También se instalaron otros mecanismos para cubrir y descubrir con lienzos «bocaportes» la imagen principal del retablo, donde el artista debía: «*en un nicho de planta soisavada de quatro palmos de ondo y los tableros recalados o guarnecidos de una moldura de medio palmo y cortadas de hojas arpada, hazer las tres figuras de la Santisima Trinidad de buena escultura y la tramoya del quadro que suba y baje*». Más adelante se añadirían las estatuas de San Francisco y Santa Clara en sus nichos, cerrados también por cuadros con tramoyas, situados entre las dos columnas salomónicas de cada lado del retablo, y en lo alto, una escultura de la Concepción Inmaculada, de menor tamaño e igualmente provista de tramoya, como remate en la parte superior, decisiones que convirtieron a esta *máquina barroca* en un portentoso teatro sacro.

Pocas dudas tengo de que fue precisamente la necesidad de poder realizar este complejo ritual lo que empujó a las monjas de la Trinidad, como a otras tantas iglesias valencianas de la época, a decidir la sustitución del antiguo y magnifico retablo gótico encargado en el siglo XV por sor Isabel de Villena. Desde luego resulta muy significativo que la descripción del retablo nuevo empiece en las capitulaciones precisamente por las puertas del trasagrario e inmediatamente dedique los tres items siguientes a los complejos mecanismos del manifestador eucarístico:

> que dicho artifice tenga obligación de executar ensima de la mesa del altar un sagrario (...). en el cielo del sagrario hazer una gloria, y al pie del viril un trono de serafines y dos tramoyas, la una para que se venga el viril a las manos del preste y la otra para que suba y baxe el quadro con la mayor suavidad que pudiere[10].

Naturalmente una amplia refacción arquitectónica barroca también podía ser fingida con los adecuados trampantojos pictóricos, si se poseía la habilidad suficiente. Así ocurre con la interesantísima redecoración de la Parroquial de San Nicolás y San Pedro Mártir de Valencia. Este edificio es un buen ejemplo de muy feliz convivencia entre la estructura gótica de su construcción y la rica decoración barroca que a lo largo del siglo XVII modernizó tantos templos

[10] López Azorín, Mª José, «El revestimiento de la iglesia gótica del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia en el siglo XVII», *Archivo de Arte Valenciano, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 2003, pp. 33-46.

valencianos; y no solo en su fastuoso interior sino también en su elegante portada gótica del siglo XV, cuyo tímpano ocupa armoniosamente una bellísima representación barroca en altorrelieve de la Virgen con el Niño, sobre unas nubes y rodeada de angelitos, atribuible al célebre escultor alemán Nicolás Bussy, muy cercano a la estética romana de Alessandro Algardi[11]. Se trata de una parroquialidad de origen medieval situada en el medio del barrio aristocrático de la ciudad. Una iglesia gótica formada por una amplia nave, con seis capillas laterales a cada lado entre los contrafuertes y ancho presbiterio poligonal, cubierta por un sistema de crucería simple con sus nervaduras. Ya entre 1690 y 1693 se encargó a Juan Bautista Pérez Castiel adornar su interior preservando las bóvedas. Éste instaló un orden mayor formado por una serie de grandes pilastras, adornadas con ricos capiteles de peculiar diseño y de los que penden ricos colgantes, que sostienen un potente entablamento quebrado sobre las pilastras, y un orden menor también caracterizado por una elegante libertad, con arcos de medio punto para ingreso a las doce capillas laterales. Una serie de carnosos adornos florales con anchas hojas rizadas se distribuye con refinamiento por toda esta articulación barroca reforzada por grandes angelotes de bulto redondo, sobre las pilastras del orden mayor, contribuyendo con sus actitudes a la elegante colocación del ornamento vegetal.

Pero en 1700, tras demoler las nervaduras de la bóveda y a partir de un elaborado proyecto iconográfico del erudito pintor Antonio Palomino, se completó una grandiosa pintura al fresco sobre toda la superficie abovedada, llevada a cabo por su discípulo Dionis Vidal. Esta pintura constituye un hito en la serie de enormes conjuntos unitarios sobre grandes superficies que a imagen de la Corte se realizan por esos años en Valencia, bajo el patrocino intelectual del pintor Palomino, y entre las que destacan especialmente: la Parroquia de los Santos Juanes y la Basílica de La Virgen de los Desamparados. En San Nicolás encontramos una espectacular composición que abunda en efectos arquitectónicos en trampantojo, con atrevidos escorzos y perspectivas al estilo característico estudiado y difundido por Palomino y se extiende no sólo por la totalidad de la bóveda sino también baja por los pilares de la nave y ocupa sus muros, compitiendo en su ilusionismo con el revestimiento escultórico construido por Juan Bautista Pérez Castiel. Empleando un rico y variado colorido y con innumerables figuras en vertiginoso movimiento, entre las que se incluyen: Virtudes, Alegorías, los Apóstoles y Evangelistas y los propios retratos en busto de Vidal y Palomino, se dispusieron en exuberantes enmarcaciones pintadas vívidas escenas relativas a la historia de los titulares del templo y, sobre el presbiterio, un luminoso rompimiento de gloria de poderoso efecto. La Parroquial de San

11 Alonso, A., «Nicolás de Bussy, escultor del rey», *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo e España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*, Murcia, 2006, pp. 33-55.

Nicolás y San Pedro Mártir de Verona constituye un excelente modelo de una completa y atractiva remodelación barroca con medios y recursos diversos a los empleados en otras partes. Pero quizá el más espectacular, grandioso y valiente ejemplo de auténtica construcción de un templo barroco de primera magnitud preservando debajo intacto el edificio medieval sea la espléndida iglesia de Los Santos Juanes, también llamada San Juan del Mercado[12].

Se trata de una parroquia establecida al poco de la conquista cristiana de la ciudad en una arrabal extramuros, cuyo templo, levantado a lo largo del siglo XIV, adopta la disposición más común de las restantes parroquiales valencianas, si bien con una potencia y dimensiones bastante mayores. La renovación barroca del edificio se desarrolla a partir de 1693, tras la reconstrucción del presbiterio destruido por un incendio en 1592. Acabadas estas obras en 1608 y terminado veinte años después el nuevo altar mayor, obra del escultor y entallador aragonés Juan Miguel Orliens: un grandioso retablo de severa estética protobarroca dominado por el movimiento y corporeidad de sus numerosas estatuas esculpidas por Juan Muñoz y Tomás Sanchis, se decidió emprender la total renovación del templo. Para la transformación del interior la parroquia valenciana más rica de la época escogió una junta o comisión de la que formaban parte el matemático y doctor en teología Juan Bautista Corachán y el reputado maestro de obras Gil Torralba. En un principio se quiso primar la realización de un gran programa pictórico al fresco al modo de los que en esa época desarrollaban muchos artistas italianos. Para ello se contrató al maestro de obras Vicente García la construcción de una enorme bóveda tabicada que ocultara la crucería gótica simple y sus decoraciones, proporcionando una superficie unitaria para el desarrollo de la pintura. También se previó entonces la reforma arquitectónica de los frentes de la nave hasta la cornisa con una disposición clasicista, que con la intervención del escultor lombardo Jacopo Bertesi alcanzará un desarrollo y amplitud extraordinarios desde la perspectiva de un barroco cosmopolita de carácter plenamente italianizante en la línea del orgánico barroco genovés contemporáneo[13].

La articulación espacial de la amplia nave de este templo constituye una de las cumbres de la arquitectura barroca española y una monumental expresión de la espectacularidad triunfante del barroco pleno. El efecto escenográfico de tan grandioso conjunto lo determina un lenguaje ornamental cuajado de formas carnosas, abundante en guirnaldas florales y conchas marinas, entre recortadas cartelas y pronunciadas molduras. Un jugoso repertorio por el que se desparrama

12 Gil, M., *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Tipografía de San José de J. Canales, Valencia, 1909.

13 Gavara, J., «Iglesia parroquial de los Santos Juanes», *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, X, Generalitat Valenciana, Valencia, 1995, pp. 82.

una muchedumbre de grandes figuras alegóricas en bulto redondo, entre las que destaca la representación del patriarca Jacob y sus doce hijos, epónimos de las doce tribus de Israel, en correspondencia simbólica con el programa pictórico que se tenía capitulado para la bóveda. La prominente decoración en brillante estuco blanco con vivos dorados se completa con medallones ovales al fresco sobre la embocadura de las capillas que recogen escenas de la vida de ambos titulares. La pintura de las bóvedas había sido encomendada en principio a los hermanos Vicente y Agustín Guilló, y pretendía emular las pinturas italianas contemporáneas, aunque al parecer la formación artística de estos pintores resultaba insuficiente. De hecho, cuando ya tenían pintados once de los doce lunetos de la nave, el disgusto de la junta de obras hace venir a Valencia en calidad de perito al pintor Acisclo Antonio Palomino, que acababa de colaborar con el italiano Luca Giordano, introductor en la Corte española de las grandes composiciones pictóricas del barroco decorativo romano, en los frescos del Monasterio de El Escorial. Descartados tras su informe negativo los pintores locales, en 1699 se contrata con el pintor cordobés la realización definitiva del enorme fresco. Una composición unitaria, basada en el dominio de la perspectiva demostrado ampliamente por Palomino tanto en sus obras como en sus escritos. Esta extraordinaria pintura, la más compleja y quizás la de mayor tamaño de toda la historia de la pintura española, presentaba un notable carácter ilusionista con agitadas y corpóreas figuras que se resolvían en vórtices de gran efecto y boquetes de celaje de intensa luminosidad. Un alarde de escorzos y vivo colorido al servicio de un complejo y muy elaborado mensaje iconográfico, replanteado por el pintor a partir del originalmente propuesto por el erudito canónigo y pintor Vicente Vitoria, daba lugar a un espectáculo magnífico que causaba honda impresión en quienes lo contemplaron[14]. Desgraciadamente poco queda de esa soberbia pintura tras el salvaje saqueo y seis sucesivos incendios padecidos por el templo en 1936 con la intención de provocar el hundimiento de las bóvedas.

Estrecha relación con estas fastuosas realizaciones tiene la siguiente gran intervención barroca en la Seo valentina: la Capilla Parroquial de San Pedro Apóstol. Es esta la capilla de mayor envergadura en la nave de la epístola de la Seo y su función es constituirse en sede de la primera de las parroquialidades restauradas tras la conquista del rey Jaime en 1238. Su majestuosa renovación se emprendió en 1693 y duró hasta 1702, contando entre los artistas que en ella trabajaron a los más destacados de la grandiosa obra de la Iglesia de los Santos Juanes. Se ha discutido la participación en el proyecto de Juan Bautista Pérez Castiel y sus discípulos, pero es segura la del escultor genovés Aliprandi, la del canónigo de Xàtiva y pintor Vicente Vitoria y la del pintor y erudito cordobés Antonio Palomino, que se había desplazado desde la Corte para realizar

14 Palomino, A., *El Museo Pictórico y escala óptica.*

la magna obra de la enorme bóveda de Los Juanes. La capilla es de planta cuadrada, cubierta por una cúpula sobre pechinas y se abre a la nave catedralicia a través de una elegante arcada cerrada por una verja de forja en parte medieval. Sobre un alto zócalo de buenos mármoles con sendas portadas laterales, sus muros presentan profusión de ornamentos escultóricos en estuco parcialmente dorado de gran porte y bulto redondo. Grandes conchas marinas de rugosas valvas, fastuosos doseles brocados, palmas ondulantes y ramajes floridos, pechinas, flores, orondas tarjas y angelotes enmarcan los cuadros murales de Palomino con escenas de la vida de San Pedro. Otras escenas aparecían pintadas, rodeando la escultura del titular, en el apabullante retablo dorado tallado por Pedro Bas, en el que se incluyeron estatuas de los Evangelistas y los Cuatro Doctores de la Iglesia Latina, además de Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura. En lo más alto las pinturas de las pechinas y de la cúpula con sus alegorías eran obra del culto canónigo Vitoria. Se representó un amplio programa iconográfico con las figuras de las Virtudes en las pechinas y en la cúpula una Gloria que incluía los Siete Sacramentos de la Iglesia. Poco de todo ello sobrevive hoy día a causa del maltrato y el pavoroso incendio a que fue sometida la capilla en el verano de 1936 durante el asalto y saqueo de la catedral por las turbas. El retablo y sus pinturas desaparecieron totalmente y sólo en las maltratadas paredes y entre los estucos mutilados quedan algunos restos de los delicados murales de Palomino. Esta majestuosa capilla adornada con esplendidez y gusto según modelos barrocos más propiamente italianos y centroeuropeos parecía apuntar en su libertad naturalística, que no en la rotundidad de su flexible escultura, un sentimiento cercano al rococó, del mismo modo que sus pinturas, obra de artistas de gran cultura, refinamiento y erudición, marcaban claramente una dirección internacional para los artistas valencianos de la época.

Pero el monumento clave del Barroco, tanto valenciano como hispánico, influido por la corriente internacional de la época, es sin duda la fachada principal de la Seo a los pies de la nave mayor, edificada entre 1703 y 1741. Un ejemplar que inaugura en España el tema de la fachada barroca de superficies flexibles y ondulantes, primera manifestación de gran porte en nuestro país de la influencia de Francesco Borromini, heredera tardía de su inconmensurable magisterio y del ejemplo fecundante del muro ondulado. Es una construcción dotada de un muy estudiado carácter dinámico y escenográfico, al presente gravemente alterado por las absurdas intervenciones urbanísticas llevadas a cabo en la segunda mitad del terrible siglo XX, que privan a esta obra refinadísima del escenario preciso para el que fue concebida.

El autor del diseño fue el arquitecto y escultor austriaco Conrad Rudolf, llamado El Romano, que tras una primera formación en Francia e Italia, había venido a Valencia desde Madrid para participar en el concurso convocado por el cabildo catedralicio en 1701. Varios expertos matemáticos valencianos como

Tomás Vicente Tosca y Juan Bautista Corachán asesoraron a los canónigos en este paso y aficionados como eran a los problemas de la geometría oblicua, emitieron su parecer empeñados en trasladar a la realidad material de los cortes de cantería, de gran tradición en la construcción valenciana desde la Edad Media tardía, la moderna ciencia que elaboraban, aprovechando los vistosos efectos visuales previstos en el proyecto del austriaco. Así pues para los aspectos constructivos de esta monumental fachada se contrató al experto cantero Francisco Padilla, encomendando al tracista del proyecto Rudolf solamente los adornos arquitectónicos y las esculturas.

La duración de la obra abarcó casi toda la primera mitad del siglo XVIII, porque si se empezó con gran celeridad en 1703 hubo de ser suspendida cuatro años después, en 1707, cuando se hallaba a la altura de la primera cornisa, a consecuencia del desencadenamiento de la Guerra de Sucesión a la Corona de España. Francisco Padilla había fallecido casi al principio de las obras y Conrad Rudolf marchó a Barcelona y más tarde en 1714 a Viena con el pretendiente archiduque Carlos de Austria, al que sirvió como arquitecto y escultor de cámara. Desaparecidos pues los directores de la construcción, las obras se reanudaron en 1727 bajo la dirección de José Padilla y, tras su fallecimiento en 1729, de Andrés Robres en la parte de cantería y del escultor Francisco Vergara el Viejo (1681-1753), quien asumirá la labor escultórica figurativa y de quien surge una dilatada y egregia familia de cualificados artistas que llena el siglo XVIII valenciano: *Vergara proseguiria el treball del Romano per voluntat del capitul*[15].

La portada está edificada en un angosto retranqueo del muro perimetral catedralicio, entre la poderosa torre medieval, El Miguelete, y la Capilla de San Sebastián. La ondulación se refleja en planta con nerviosas torsiones. Un plano central convexo aparece flanqueado por dos cerradas concavidades, proyectado todo sobre una plataforma oval. La riqueza y complejidad del proyecto hace una ecléctica, pero bien trabada, referencia a todas las modalidades arquitectónicas en boga a principios del siglo XVIII. El intenso plegamiento de estos muros produce un potente efecto ondulatorio, segmentado por pilastras de planta trapezoidal muy salientes, sobre cuyos extremos se adosan columnas exentas que reflejan un importante influjo por un lado del arquitecto torinés Guarino Guarini, pero también de Andrea Pozzo, sobre todo en la teatral colocación de las estatuas sobre sus remates. La cultura de los directores se refleja en los motivos ornamentales del friso, con elementos que hacen referencia a los instrumentos sacros que ornan el muy reputado del Templo de Tito y Vespasiano del Foro de Roma, y en la refinada elección de los abundantes

[15] Pingarrón, F., *La Frontera Barroca de la Catedral de Valencia*, Lo Rat Penat, Valencia, 1998, pp. 68.

adornos, con delicadas guirnaldas, tarjas, medallones y colgantes, pero también en el gusto por los desarrollos en oblicuo difundidos en los tratados del obispo Juan Caramuel. El carácter berninesco de muchas de las estatuas y relieves figurativos alcanza su cenit en el maravilloso emblema mariano adorado por los ángeles que labró Ignacio Vergara, marcando el final de las obras, entre 1751 y 1753, sobre el esviado arco de entrada.

Una remodelación general de todos los espacios interiores, con intención de unificar y modernizar la catedral, fue emprendida a partir de 1767 sobre el proyecto presentado por Antonio Gilabert Fornés (1716-1785), Director de Arquitectura de la recién creada Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Las feroces críticas al interior catedralicio y los provocativos denuestos antichurriguerescos de Antonio Ponz consiguieron movilizar al Cabildo. Era este Antonio Ponz un erudito y charlatán empeñado en la labor de desprestigiar el arte barroco en orden a sentar las bases de un control académico de las actividades artísticas, especialmente la arquitectura, con sus correspondientes beneficios económicos. En un episodio más del eterno conflicto entre los modernos y los establecidos en el poder, Ponz no dudó en emplear un lenguaje panfletario y toda clase de *boutades* para asentar sus opiniones, en ocasiones muy poco sinceras, y establecer el nuevo poder y sus beneficios. Sus juicios, aunque apresurados y tendenciosos, han tenido sin embargo tan singular fortuna que todavía hoy día, y desde hace casi tres siglos, se escuchan ecos de una actitud que descalifica e invita a masacrar implacablemente las obras barrocas.

Sin embargo los planteamientos de Antonio Gilabert no resultaron tan extremos, consciente del valor de muchas de las grandes obras del barroco que existían en la catedral, y como en el caso de otros preciosos elementos renacentistas (órganos, Coro, Capilla de la Resurrección) procuró integrarlas en su completa remodelación de la arquitectura interior. Así ocurre con la mencionada Capilla de San Sebastián, que fue tomada además como parte del canon compositivo del proyecto en el orden menor corintio, con la fastuosa Capilla de San Pedro Apóstol, y sobre todo con la Capilla Mayor de Juan Bautista Pérez Castiel, que definió en gran medida el modelo de la intervención, pues sus apislastrados gigantes se prolongaron por la nave mayor y cruceros para constituir el orden mayor compuesto del nuevo edificio. De hecho, más que de revestimiento en este caso cabría hablar de una entera y nueva construcción: una verdaderamente nueva catedral, edificada en el interior de las naves góticas. Se escogió un barroco clasicista que incluye evocaciones extremadamente elegantes del neoclasicismo, constituyéndose en una de las mejores obras de su género en la arquitectura española del siglo XVIII. La edificación se realizó con inmejorables fábricas de ladrillo sobre gruesos zócalos de mármoles y jaspes. Los enlucidos se cubrieron con buenos estucos a la cal de cándidas y brillantes superficies y profusión de molduras y florones dorados al agua con panes de oro de 24 quilates.

Los ingentes trabajos en orden a conseguir la unidad estilística duraron hasta 1785, con la colaboración en la dirección de obras de Lorenzo Martínez. Se respetó con elegancia y delicadeza el espectacular cimborrio gótico, una de las mejores partes del templo desde su construcción, en cuyas poderosas trompas se instalaron grandes esculturas barrocas de los Evangelistas. Éstas fueron labradas en estuco parcialmente dorado por los reputados escultores Francisco Sanchis, José Esteve y José Puchol. En las naves, las características proporciones del gótico clasicista de la catedral valentina facilitaron la aplicación del nuevo envoltorio. Las sólidas bóvedas medievales, también respetadas, con sus poderosas arcadas longitudinales de anchísima luz, determinaron elegantes incurvaciones del entablamento con su cornisa del nuevo orden clasicista. Esto permitió mantener la amplitud de dichas arcadas y por ende la de la iluminación de la nave principal. Solamente las capillas laterales, que se disponían hasta entonces con notable disparidad, fueron remodeladas y algunas suprimidas en aras de la homogeneidad del conjunto. Estas capillas se levantaron en gran parte de nueva planta, solamente una por tramo a cada lado y alternando en planta las cuadradas con las rectangulares, coronadas respectivamente por cúpulas semiesféricas u ovales, sobre luminosos tambores.

Desgraciadamente, en una carísima y prolongada operación destructiva, emprendida en 1972 y financiada con dinero público, gran parte de esta obra excelente, que había sobrevivido sin problemas a los asaltos de la última guerra civil y algunas impertinentes modificaciones posteriores, fue violentamente arrasada, dejado a la Seo valenciana en su inestable posición actual, como un conjunto heterogéneo de pegotes de muy diversas calidades[16]. Fue una lástima que se perdiera un conjunto de tan elevada calidad de diseño y ejecución, una auténtica obra maestra que además caracterizaba por su unidad a la catedral valenciana dentro del conjunto de las españolas. Unas pseudogóticas naves pétreas en gran medida falsificadas, interrumpen ahora la contemplación de los dispersos fragmentos de la gran obra de Gilabert e imponen su anacrónica frialdad, fruto de un deseo extemporáneo de recrear la virginal idealidad de la vieja catedral medieval y como frívolo rechazo de una decoración que se consideró indigna porque recordaba la de: «los salones del Congreso y los de cualquier magnate». De todos modos así vejada y maltratada podemos contemplar ahora que una vez más la Seo valentina sigue siendo, como lo fue desde sus orígenes y en todos los tiempos, un calificado testimonio de la práctica artística valenciana de la época. Una práctica que algún día habrá que estudiar y evaluar pero que al presente lamentablemente se desarrolla petulante e impune.

16 Benito, Daniel, digamos que: «Valoraciones sobre el patrimonio cultural valenciano», *Societat i patrimoni*, Universitat de València, Valencia, 2006, pp. 8



Figura 1.
Seo Metropolitana de Valencia. Cimborrio, siglo XIV.

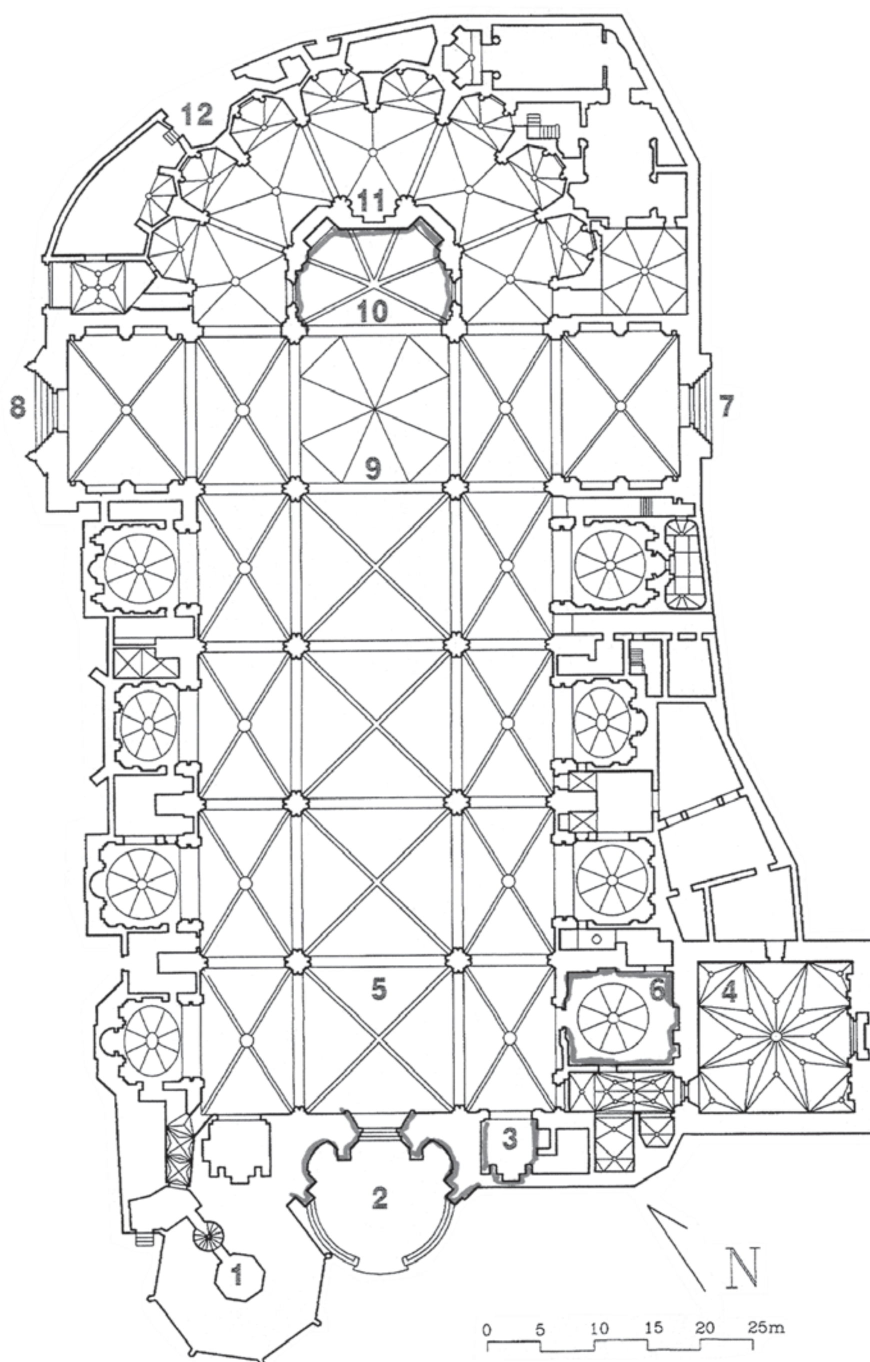


Figura 2.
Planta de la Seo Metropolitana de Valencia, donde se han señalado los principales espacios barrocos.



Figura 3.
Seo Metropolitana de Valencia,
Capilla de los Marqueses de Albaida, 1606.

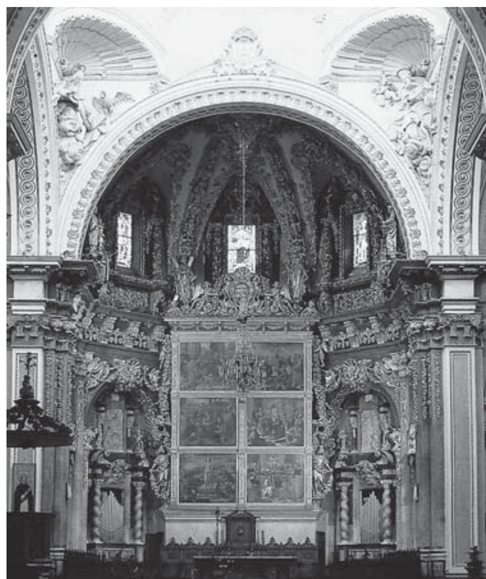


Figura 4.
Seo Metropolitana de Valencia, Capilla Mayor
por Juan Bautista Pérez Castiel, 1674-1682.

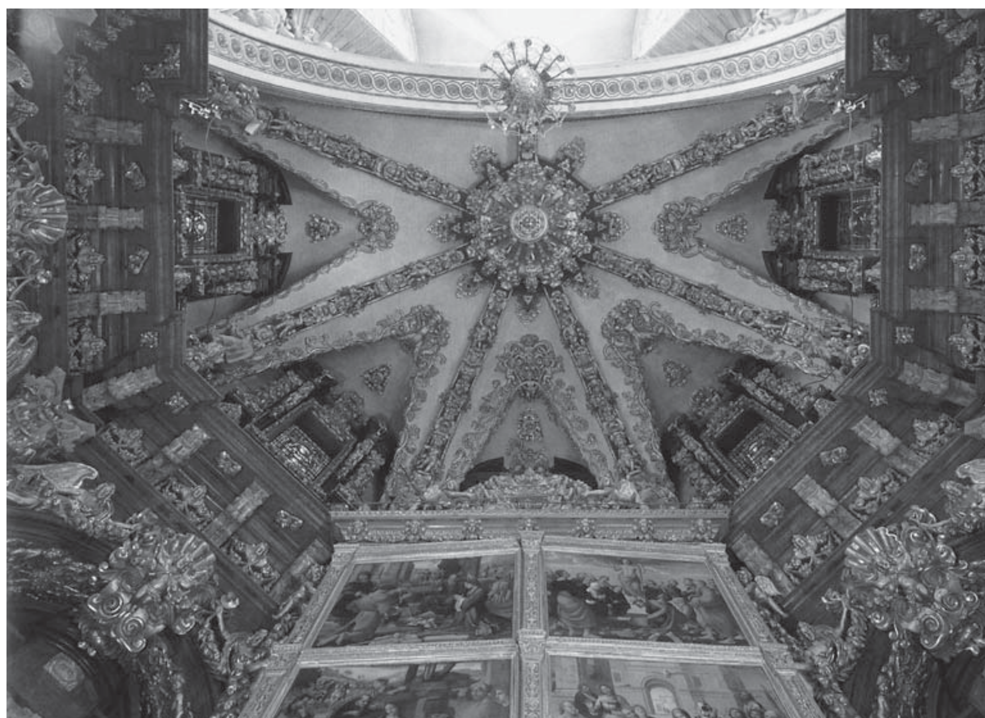


Figura 5.
Seo Metropolitana de Valencia, Bóveda de la Capilla Mayor demolida en 2006.



Figura 6.
Seo Metropolitana de Valencia, Capilla Mayor, detalle de los muros.



Figura 7.
Iglesia Parroquial de San Esteban de Valencia, detalle de la ornamentación barroca.

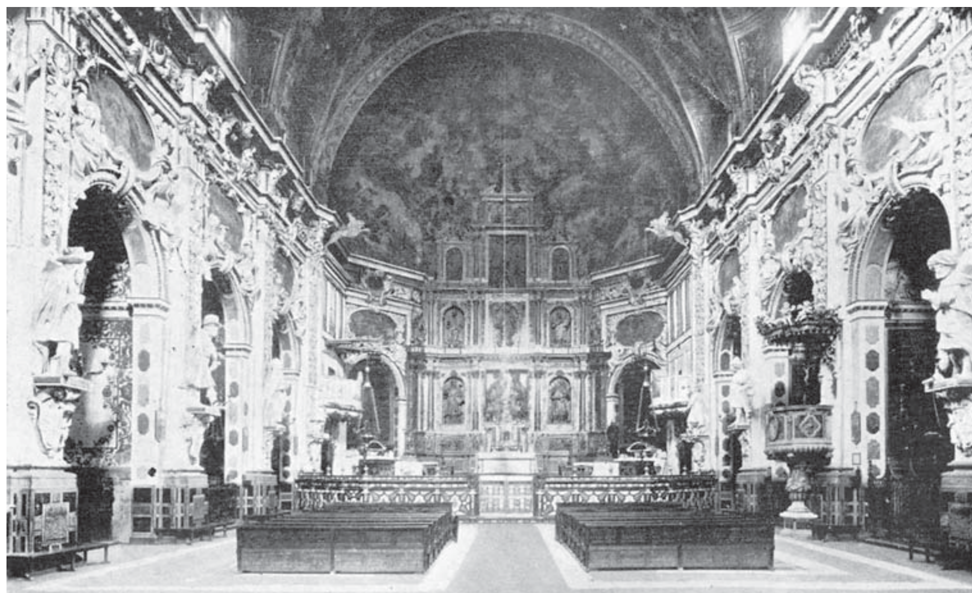


Figura 8.
Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Valencia antes de 1936, interior.



Figura 9.
Los Santos Juanes de Valencia antes de 1936, capillas laterales.



Figura 10.
Iglesia Parroquial de San Nicolás y San Pedro Mártir de Valencia, capillas laterales.



Figura 11.
Seo Metropolitana de Valencia, Capilla parroquial de San Pedro, detalle de la ornamentación barroca.



Figura 12.
Seo Metropolitana de Valencia, portada barroca antes de 1950.



Figura 13.
Seo Metropolitana de Valencia, portada barroca, detalle del coronamiento.



Figura 14.
Seo Metropolitana de Valencia, revestimiento interno antes de su demolición, naves laterales.

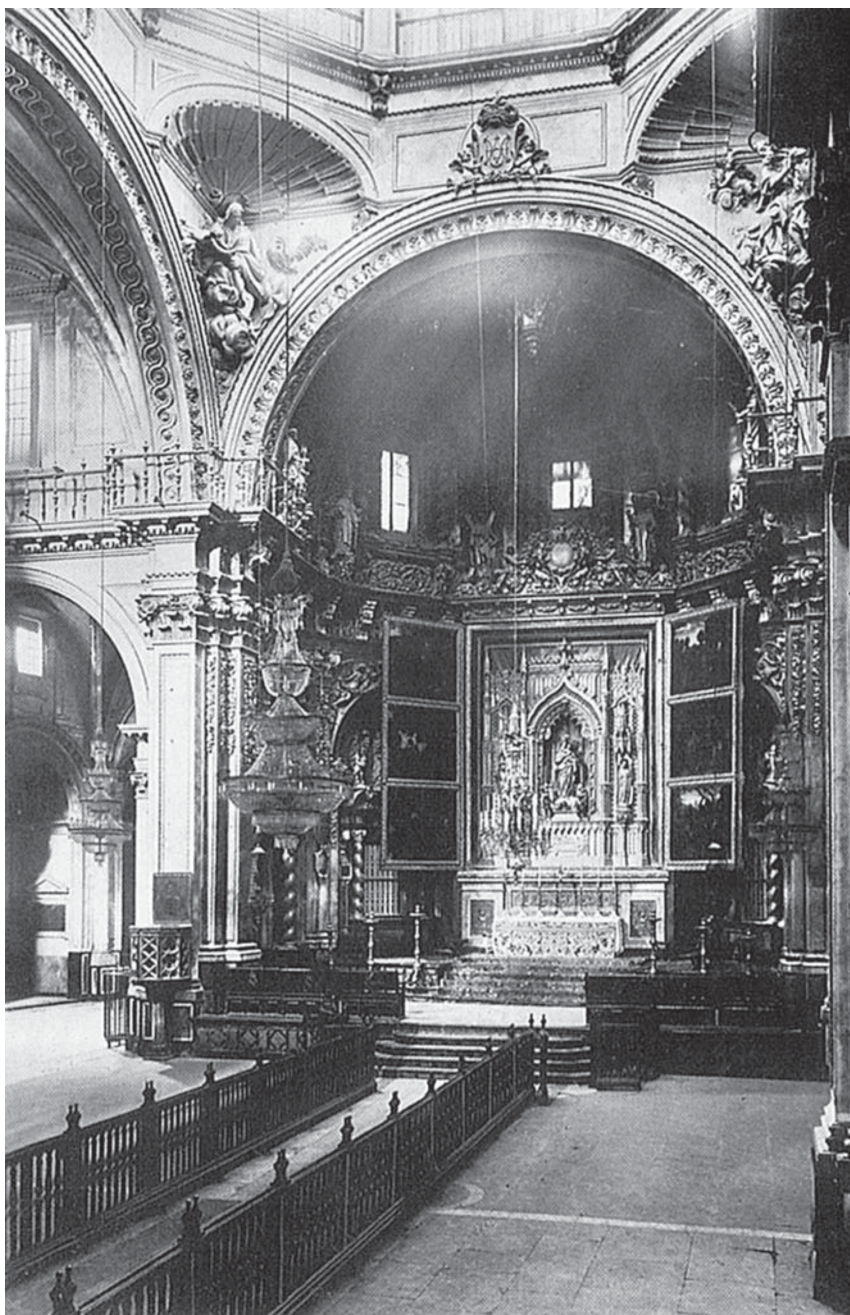


Figura 15.
Seo Metropolitana de Valencia, revestimiento interno antes de su demolición, naves laterales.

LO EXPLÍCITO Y LO IMPLÍCITO DE LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS EN LAS FACHADAS DE LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS EN EL PLENO BARROCO[1]

GERMÁN RAMALLO ASENSIO
Universidad de Murcia

España cuenta en la actualidad con más de setenta catedrales y concatedrales, en realidad ochenta[2], que fueron levantándose desde el siglo XI hasta nuestros días[3]. En ellas se pueden encontrar los mejores ejemplos de los estilos arquitectónicos en su devenir temporal, así como la más importante dotación de arte mueble románico y gótico, renacimiento y barroco. Su construcción fue siguiendo en el tiempo el avance de la Reconquista de tal forma que, en términos generales, serán más modernas según descendamos hacia el sur[4], hasta llegar a los magníficos ejemplos renacentistas de Andalucía, comenzadas ya a principios del siglo XVI, con la excepción claro está, de Sevilla, levantada en su casi totalidad en el siglo XV, o Almería que, pese a haber sido iniciada en 1524, se hizo aún en gótico todo su interior. También a finales del siglo XV o principios del XVI se iniciaron catedrales en otros lugares más al norte, pero éstas siguiendo el estilo tardogótico «a lo moderno»[5] que

1 Este trabajo se ha elaborado dentro del marco general que propicia el Proyecto de Investigación I+D, UHM2006-12319, que lleva por título: *Nuevos cultos y devociones en las catedrales españolas durante el Barroco*.

2 En la actualidad son 75 las que ostentan el rango de catedral, más otras 5 concatedrales, sin embargo este número ha ido cambiado con el tiempo por la creación de nuevas diócesis o la supresión de otras, y la concesión del rango a iglesias preexistentes que han pasado a ser catedrales o, en otros casos, construidas de nuevo en los siglos XIX y XX.

3 Pese a que hay noticia y restos arqueológicos de templos que fueron catedrales en siglos paleocristianos, visigodos o asturianos (Egara-Tarrasa, p. e.), por su cualidad de tales restos, no pueden ser considerados en este cómputo. Hoy en día las más antiguas catedrales como Jaca, Santiago o Roda de Isábena no van más atrás del siglo XI y tras ellas en el tiempo fueron levantándose los grandes monumentos actuales, generalmente siguiendo la línea de avance de la Reconquista.

4 Y decimos en términos generales ya que hay casos en el Norte, como el de Oviedo, en que el templo más antiguo, prerrománico, fue sustituido por el actual, gótico del siglo XV, Astorga, románica, sustituida a partir de 1471, o el de León, donde una inacabada catedral románica dio paso a otra gótica del siglo XIII, además de otros, como Gerona o Salamanca, lugar este último en que se tomó la feliz decisión de mantener la antigua, del románico tardío.

5 Es un ensayo lúcido y completo el que proporciona, Nieto Alcaide, V., en «Renovación e indefinición estilística, 1488-1526 –Dualidad formal y Modernidad–», parte primera de *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*, Nieto Alcaide, V., Morales, A. y Checa, Fernando, Ed. Cátedra, 1989, pp. 13-28.

estaba más arraigado en Castilla[6]. Muy pocas fueron las que se edificaron de nueva planta durante los siglos XVII y XVIII. En el primer siglo y a principios de él, se levantó la catedral vieja de Cádiz. Y en el siglo siguiente, dos, también desde cimientos, en localidades que ya había una anterior, como lo fueron la de Lérida y Cádiz[7], y otra más, la de Guadix que pese a haberse comenzado en el segundo cuarto del siglo XVI, como correspondía a su ubicación en la Andalucía oriental, fue construida casi toda ella en el siglo XVIII[8].

Pero esa escasez de edificios barrocos en su totalidad, se vio ampliamente compensada con el gran número de obras que en este tiempo y por tanto con esa forma y espíritu se hicieron en todas las catedrales españolas. Obras que se concretaban tanto en el interior, como hacia el exterior. Fueron momentos en que se llevaron a cabo ampliaciones o trasformaciones de los espacios del templo, con la reforma de presbiterios, el añadido de capillas, nuevas girolas o nuevos coros y trascoros; asimismo se construyeron o reformaron de la manera más suntuosa, nuevas estancias necesarias para el uso del Cabildo, como sacristías y salas capitulares, además de otras dependencias auxiliares y de representación. Pero asimismo se actuó de cara al exterior con la construcción de nuevas fachadas o remodelación, al gusto estético imperante, de las fachadas antiguas, tanto principales, como secundarias, elevación de cúpulas y conclusión o elevación desde cimientos de poderosas y vistosas torres. Con estas actuaciones, la catedral, como principal edificio religioso de la ciudad, intentaba imponerse en el tejido urbano, así como destacarse de manera muy notoria y desde lo lejos, del resto de los templos parroquiales o de órdenes y hasta de los edificios del poder civil. La Iglesia católica había salido muy reforzada desde la celebración de Concilio de Trento (1645-63)[9], pero sobre todo, los obispos y dignidades: todos los demás poderes debían someterse a ella y este convencimiento se materializaba en el templo mayor[10].

[6] Albarracín, mitad XVI; Astorga, 1471; Calahorra, 1485; Alcalá de Henares, fines XV; Plasencia, 1498; Barbastro, 1500; Salamanca, 1513; Segovia, 1525;

[7] En Cádiz ya se había construido la antedicha catedral vieja, pero a los nuevos tiempos de prosperidad que vivía la ciudad, se correspondía un templo más suntuoso y así se comenzó en 1727. Sin embargo en Lérida se trataba de levantar una nueva catedral en el lugar en que se había instalado la población, en terreno llano, a orillas del río, dejando la antigua tardorrománica por su escarpada ubicación en lo alto de la ciudad medieval. En cuanto a Guadix, se trataba de sustituir la antigua por otra más espaciosa: ya se había comenzado a levantar la capilla circular, o de San Torcuato, quizás con diseño de Siloé y el el siglo XVII se cumplió el empeño de levantar su poderosa torre.

[8] AA.VV. *La catedral de Guadix. Magna Splendore*, Cabildo de la catedral de Guadix, 2008

[9] López de Ayala, J., *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, 1856.

[10] El nuevo espíritu que se iba gestando en el Concilio pudo saberse mucho antes de que se dieran a conocer sus conclusiones ya que fueron muchos los prelados españoles que asistieron a sus sesiones. Sus efectos fueron inmediatos en todo el orbe católico pues al año siguiente de su conclusión, 1564, el Papa Pío IV confirmaba y promulgaba los decretos del Concilio y para 1570, se publicaba el *Misal Romano*.

De entre todo ese importante conjunto de actuaciones llevadas a cabo en los siglos XVII y XVIII seleccionaremos las imponentes fachadas barrocas levantadas de nueva planta ya que en ellas se llevaron a cabo los mejores diseños arquitectónicos del momento y las misivas teológicas, doctrinales y devocionales en conjuntos parlantes polisémicos. Y es que lo primero a considerar es la importancia que la fachada adquiere en el Barroco: era éste el elemento más exhibido como la expresión a la calle, a la ciudad, de todo un sistema de poder que quería imponerse sobre los demás: individuo, pueblo o instituciones, por tanto, se convirtió en la zona que más se cuidaba en su resolución y con más detalle se estudiaba en su ornamentación. En las grandes urbes de toda la Europa católica fueron muchos los edificios en que se sustituyó su primera fachada por otra más vistosa, monumental y aparente, o se apresuraron a concluir la que había quedado sin hacer en el momento de la construcción del edificio, siempre intentando mejorarla. Y ya en el mundo español, hemos de considerar que la gran mayoría de monasterios y conventos, colegiatas o simples templos parroquiales, experimentaron en los años de barroco un muy notable incremento en la consecución de privilegios y ayudas de todo tipo y por ello se vieron aumentadas sus rentas hasta niveles muy altos; esto se traslada a sus edificios y a su dotación mueble, mostrándose materialmente en sus obras a la calle. También es el momento en que la clase noble y señorial, continuando un movimiento que se había iniciado a mediados del siglo XVI, se vino a establecer de forma masiva en las villas, donde levantó palacios y grandes casas que, frente a lo que sucedía en los siglos anteriores, potenciaron la fachada a la calle o plaza, en vez de el interior que muchas veces quedaba francamente modesto, reducido a un amplio salón y poco más, mientras que en ese elemento externo se exhibían los escudos familiares, cada vez mas grandes y con orlas mas complicadas.

Ante esta moda, dictada al fin por el pensamiento triunfalista y expansivo del momento, no quedaron indiferentes los cabildos de las catedrales, ni los obispos en sus diócesis y, gastando los ingresos de la fábrica, empleando las generosas donaciones de los obispos, de particulares dignidades, o solicitando y consiguiendo privilegios de la misma Corona, intentaron y lograron llevar a cabo en muchos casos, la construcción de suntuosas fachadas o la remodelación de las anteriores para esos templos mayores de la ciudad y la Diócesis en las que se reflejara bien el poder del estamento y la categoría de sus componentes[11]. Tras revisar y analizar todas las catedrales españolas resulta verdaderamente sorprendente comprobar cómo prácticamente ninguna de ellas se libró de una actuación barroca en su fachada principal y, desde luego, lo mismo en los otros

[11] En otro artículo ya hicimos una aproximación general a este panorama de magníficas fachadas, por tanto a él remitimos y ahora nos dedicaremos sólo a profundizar en alguna de ella, para buscar su lectura más trascendente que, a veces y ya desde otro tiempo, puede quedar oculta entre la riqueza de significantes que se propone en ellas: Ramallo Asensio, G., «El rostro barroco de las catedrales españolas», *Estudios dieciochistas*, año 1, 2000, Ed. Universidad de Salamanca, pp. 313-347.

posibles puntos de acceso al interior, si bien hemos de contar con la pérdida de varias de ellas, sucedida por demolición en los tiempos inmediatamente posteriores, aquellos en que se negó con más fuerza la estética barroca (por ejemplo las de Bilbao y Cuenca), o en tiempos mucho más recientes, aprovechando para ello cualquier motivo que no excluye el de las restauraciones tras la guerra civil.

En todos estos casos no se trataba de prescindir del edificio, pues antes bien, se conservaba como legítimo orgullo de antigüedad de fundación que podía llevar consigo y de hecho llevaba, el reconocimiento de privilegios, pero sí de demostrar la situación económica o de poder en el presente, pues de ello sería exponente lo que se mostrara en la fachada.

Consideradas en su conjunto y dejando a un lado las tres correspondientes a las catedrales construidas en el siglo XVIII (Lérida, Cádiz y Guadix), se pueden hacer tres grupos perfectamente coherentes.

Por un lado aquellas que se levantan sobre edificios comenzados en siglos anteriores y que quedaron a la falta de este elemento. Los casos más destacables serían los de las catedrales de la Andalucía oriental, aunque también hemos de contar con Calahorra y Astorga. Un segundo grupo sería el formado por aquellas otras fachadas que resultaron de suprimir o revestir la primera por considerarla poco representativa o poco monumental, o detectar en ella un pretendido estado de ruina. Así como también aquellas otras que se añadieron al agrandar el templo. Casos todos muy bien representados y respectivamente por las catedrales de: Valencia, Murcia, Santiago de Compostela, Gerona (de muy largo proceso), Tortosa (proyecto barroco no llevado a cabo en su totalidad)[12] o la concatedral de Logroño, que se pensó y construyó como fachada de una auténtica catedral[13]. Y por fin, un último grupo compuesto por las que resultaron de modificar con añadidos de mayor o menor envergadura las fachadas anteriores, medievales, románicas o góticas, con afán de aportarles mayor monumentalidad, diseño moderno o una dotación iconográfica que antes no tuviera. Estos casos son igualmente interesantes ya que reflejan también y de manera muy consciente, el espíritu de época en que fueron intervenidas[14].

Ahora bien, en este amplio periodo de casi doscientos años, los diseños que se plasmaron en estas fachadas fueron cambiando con el tiempo, haciéndose

[12] Véase notas 26 a 31.

[13] Descartamos en este epígrafe aquellos ejemplos que, pese a estar levantados en las últimas décadas del siglo XVIII, responden ya a una estética neoclásica y por ello sus fachadas, como veremos en apartado final, no solo aparecen con el diseño más austero del neoclásico que se avecinaba, sino que además, su programa iconográfico quedó muy reducido. Son los de Lugo, Pamplona, Zaragoza y Vic.

[14] Algunas de esas adiciones o trasformaciones ya no existen tras haber sido repristinadas en época posterior y de acuerdo con los criterios historicistas que se impusieron a finales del siglo XIX. Fue este el caso de la fachada de la catedral de Cuenca, o también la de la catedral de Bilbao.

cada vez más grandiosos y grandilocuentes, a la vez que enriqueciendo en motivos y en significados su ornamentación. Ya en el anterior artículo citado exponíamos que se debería hacer una agrupación en el tiempo de estas soluciones adoptadas, pudiendo hablar de tres grados de importancia en la actuación: Portadas, fachadas y fachadas con portada[15].

Y así, en un principio que coincidiría aproximadamente con los dos primeros tercios del siglo XVII, encontraremos las portadas más o menos monumentales, más clasicistas o más barrocas, y de ornato más o menos sobrio con que se enriquece el hastial occidental de una catedral o alguna de las puertas abiertas en su crucero, adaptándose a fachadas de construcción anterior, quizás medieval, a fin de modernizarlas, engrandecerlas y dotarlas del rango monumental que el templo merecía.

Este es el caso que se da en la catedral de Segovia, en la puerta norte de su crucero que, como portada mejor ubicada en el entorno urbano de la ciudad y por tanto, más usada para el acceso, se vio dignificada con una monumental estructura clasicista[16] en que ubicar, presidiendo, la imagen del patrón, San Frutos, y sus hermanos Valentín y Engracia, aunque estos últimos nunca llegaron a ponerse[17]. También se añadió este tipo de portada monumental a la fachada occidental de las catedrales de Badajoz y Sigüenza[18]. Y otras veces, se optó por otras soluciones, como el pórtico con terraza y balaustrada de la Catedral de El Burgo de Osma, o el más definido de la de Zamora[19]. Hubo otros ejemplos en que se actuó en la

15 Ibídem, pp. 318-324

16 La solemne portada la dibujó en 1607 Pedro de Brizuela, el maestro que se iba a encargar de todas la obras que quedaban para finalizar el templo y que en ellas iba a introducir el nuevo clasicismo aún escurialense en que se expresaba. Ruiz Hernando, J. A., «La catedral de Segovia en el Barroco», en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Germán Ramallo Asensio (ed.), Murcia, 2003, pp. 213-246. Cortón de las Heras, M.ª Teresa, *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607),* Caja Segovia, 1997, pp. 221-235.

17 Esta iconografía estaba acorde con la importancia que se dio al culto de los santos locales desde las conclusiones de Trento. Ya desde finales del siglo XVI, se potenció estas figuras legendarias, unidas a sus reliquias que se buscaban con ahínco tras la dispersión sufrida a causa de la invasión musulmana. A este fenómeno dediqué una ponencia: «La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del barroco», en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Ramallo Asensio, G., ed., Universidad de Murcia, 2003, pp. 643-671.

18 La portada occidental de la catedral de Badajoz se iniciaría hacia 1619 y está presidida por San Juan Bautista, advocación del templo. Y asimismo en la fachada principal de la catedral de Sigüenza se complementó su portada tardorrománica con un montante de estructura clasicista, de resabios manieristas, sin que se sepa la fecha, ni autor precisos, pero dentro de este primer tercio de siglo XVII en que nos movemos. Gil Peces y Rata, F., *La catedral de Sigüenza*, Everest, León, 1986. Gomez-Tejedor Cánovas, M. D., *La catedral de Badajoz*, 1958.

19 En la entrada lateral sur de la catedral de Zamora se levantó un solemne y clasicista pórtico de hacia 1600 y atribuido a Francisco de Mora. Y asimismo en la catedral de Burgo de Osma, hacia 1604 se llevó una actuación monumentalizadora de la portada sur, según proyecto y dirección de Domingo de Cerecedo. Arranz Arranz, J., *La catedral de Burgo de Osma*, 1981. Luelmo, R., *La catedral de Zamora,* Zamora, 1956. Ramos de Castro, G., *La catedral de Zamora,* Zamora, 1982.

fachada y portada, siguiendo en todo la forma que venía impuesta desde el momento del inicio de la construcción; eso pasó en la fachada principal de la misma catedral se Segovia ya comentada, y en la nueva de Salamanca, donde se dio el curioso caso de concluir la fachada principal y sus laterales del crucero en la estética tardogótica que se había elegido desde el momento de iniciar la construcción del nuevo templo, mientras se hizo una nueva fachada barroca en la catedral vieja o tardorrománica[20]. Para esta opción que venimos analizando, centrada en el primer tercio del siglo XVII, la dotación de relieves o esculturas era muy escasa, tan sólo la imagen en bulto redondo del titular, como hemos visto en Segovia o Badajoz, o algún relieve en recuadro superior, como en Sigüenza. Ya que los dos grandes relieves y varios otros santos que se pusieron en la catedral nueva de Salamanca corresponden a una actuación bastante más tardía, después de 1661, en que se contrataron, junto a la factura de otros santos con Juan Rodríguez[21], al momento que se iba imponiendo ya un espíritu religioso que buscaba la comunicación por las vías más explícitas y por ello prefería exhibir en las fachadas catedralicias completos programas iconográficos que ilustraran e informaran a los fieles[22]. Eso sucedió también con la lujosa portada que en 1673 se añadió en la catedral vieja de Cádiz[23], levantado el templo a principios del siglo XVII que, para ese último cuarto del siglo, había quedado excesivamente austero y, a la par que se va dotando en el interior, se le añadió esta portada de mármoles genoveses, formada por columnas salomónicas y alojando rico programa iconográfico[24].

En este panorama que hemos descrito cabe hacer una excepción con la colosal fachada principal que quedó inconclusa, de la catedral de Tortosa[25]. Fue diseñada esta singular obra hacia 1620-25 por Martí Abària[26]. Está

[20] Castro Santamaría, A., «La catedral de Salamanca bajo la maestría de Juan de Setién Güemes (1667-1703)», en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, pp. 467-489.

[21] Los relieves y el resto de las esculturas se concertaron en 1661 con Juan Rodríguez, seguidor e imitador de Gregorio Fernández. En los relieves se habrían de escenificar, la adoración de los pastores, en uno y la de los Magos, en el otro; sobre ellos y en tamaño más pequeño, San Pedro y San Pablo, y en el mainel, la Inmaculada, además de otros santos en tamaño muy menor. Martín González, J. J., *Escultura barroca en España,* Cátedra, 1983, pp. 96-98

[22] Fue también en el momento en que se iban a iniciar las fachadas de las catedrales de la Andalucía occidental que enseguida analizaremos que supusieron un cambio total de concepto arquitectónico y asimismo de su componente iconográfico complementario.

[23] El diseño fue del genovés Andrea Andreoli y en ella se colocaron las estatuas del Salvador, Santiago Peregrino, San Pedro y San Pablo y por supuesto, debido a los años en que se lleva a cabo la empresa, Los patronos San Servando y San Germán. Ravina Martín, M., «Mármoles genoveses en Cádiz», *Homenaje al profesor Hernández Díaz,* Universidad de Sevilla, 1982, vol. II, 595-615. Rivas Carmona, J., *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz,* Diputación Provincial de Córdoba, 1990.

[24] Más tarde fue desmontada para usar sus ricos materiales en la obra de la catedral nueva.

[25] La información y orientación bibliográfica que sobre esta fachada recojo en este artículo ha sido amablemente suministrada por el investigador D. Jacobo Vidal.

[26] Para su realización se elaboró un diseño que fue publicado por: Matamoros, J., *La catedral de Tortosa*, Imprenta Católica, 1932, pp. 60-63.

concebida como fachada monumental que se extiende por toda la superficie, compuesta por un piso de orden gigante articulado en cinco calles, separadas por pilastras de orden compuesto, flanqueado por sendas torres y rematado por ático sotabanco. Se nota en ella la influencia de los proyectos realizados por Maderno en la Roma de las primeras décadas del siglo XVII y más en concreto de la misma fachada del Vaticano[27]. Realmente era una propuesta ambiciosa y nueva y tal vez por esa misma pretensión monumentalista, ajena a lo que se venía trabajando por esas fechas en España, fue por lo que la obra se fue retrasando, levantándose muy lentamente, de forma que, un siglo después, se llegaba a la cornisa de ese primer piso gigante que se adornó con tarjetas de crespo dibujo no diseñadas en el proyecto de origen[28]. En las tres calles centrales se abren las puertas y en las cinco, hornacinas, significando la central con columnas salomónicas, elemento que tampoco aparecía en el primitivo diseño. En este lugar central se pondría la Virgen de la Estrella o de la Cinta y en las otras hornacinas laterales, santos de devoción en la Diócesis, como era el uso y la costumbre del momento. Además del dibujo que sirve de base a lo que se realizó, que es de la mitad de la fachada y torre lateral izquierda, publicado por Matamoros como de Antonio Ferrer[29], existe otro que el mismo autor[30] da como el de Abària. Esta última atribución creemos que está confundida ya que es un dibujo que a todas luces podemos situar ya en el siglo XVIII, quizás hacia 1725-1730. En el que la fachada culmina en un airoso piñón que a su vez se remata en una gigantesca escultura de ángel y las torres se hacen más elevadas y agudas, a la vez que más decoradas. Pero lo que más interesa para lo que venimos tratando es que aparece superpuesto un rico programa iconográfico a la manera como se planteaba en el primer tercio del siglo XVIII[31].

27 Bérchez, J., «Proyecto de la fachada para la catedral de Tortosa», en *Paisatges Sagrats*, La Llum de les Imatges, San Mateo, Valencia, 2005, pp. 422-423

28 Vidal, J., «Sobre pedres y mestres. Una aportación documental a la Historia de l'Arquitectura setcentista de la ciudad de Tortosa», *Pedralbes*, 23-II, Universidad de Barcelona. Departament d'Història de Moderna, 2003, pp. 551-559. Querol, E. y Vidal, J., «Assaig de panorama de les Artes a la Tortosa del Renaixement», *Art i Cultura a la Tortosa del Renaixement*, Arxiu Historic Comarcal dells terres de l'Ebre, Tortosa, 2205, p. 142

29 Matamoros, J., ibídem, p. 62.

30 Ibídem, p. 61.

31 Así como el diseño de Ferrer que debe copiar al original de Abària, puede relacionarse muy bien y como ya hemos dicho con el momento romano en que fue realizado. Este, pensamos que mal atribuido a Abària, es perfectamente asimilable a los que se proponían en el primer tercio del siglo XVIII, como así vemos en la fachada de la catedral de Murcia (1736) o en el proyecto no realizado, para la de Pamplona (1766 ó 53), firmado por Vicente Arizu. Fernández Gracia, Ricardo, «Barroco», en *La Catedral de Pamplona,* tomo II, 1994, pp. 39-40. Se debería, seguramente, al afán de terminar la fachada, iniciada en la sobriedad clasicista romana, y al mismo tiempo modernizarla y proporcionarle un aspecto más vistoso a la par que acoger a toda la corte celestial y devociones locales, que para entonces era moda exponer en las fachadas catedralicias. No está aún muy claro por qué no se llegó a terminar tan ambicioso proyecto, si bien se argumentan razones que van desde las económicas, a las de rivalidad con el poder civil o problemas de estrategia militar.

El último tercio del siglo XVII. Los programas decorativos: Granada y Jaén

Al comenzar el último tercio de este siglo XVII se iban a iniciar dos fachadas de catedrales en la Andalucía oriental con las que podemos decir que da comienzo el rico lote de las colosales estructuras arquitectónicas que recubren todo el lienzo occidental del templo y además, se da paso con ellas a los complejos programas iconográficos que aunaban una gran proliferación de representaciones escultóricas de personajes divinos, santos y misterios de la fe, con otros detalles complementarios, de significado más hermético que permitían hacer lecturas de la mayor trascendencia. En estas catedrales andaluzas se elige la máxima innovación y monumentalidad que aun así, se somete, a las normas generales del edificio. En otros casos de Castilla, menos destacados, menos conocidos y menos valorados en general, también se cuenta con ejemplos deslumbrantes como es el caso de la fachada de Astorga. Pero en los ejemplos de Granada y Jaén, fachadas comenzadas casi al mismo tiempo, aunque totalmente distintas en arquitectura y ornamento, y significado del mismo, se alcanzó el culmen de lo construido en esas últimas décadas del siglo XVII que solo se podría igualar y, con mucho esfuerzo superar, al terminar el primer tercio del XVIII.

Ambas se realizaban para completar el edificio iniciado en el segundo tercio del siglo XVI que se había ido levantando durante todo ese siglo y ya, en la segunda mitad del XVII, terminada su estructura interior, reclamaba el cierre de su fachada. Así pues, se trataba de añadir una fachada barroca a un edificio renacentista. Pero se ha de convenir que, tanto Alonso Cano, en Granada, como Eufrasio López de Rojas, en Jaén, acertaron plenamente en el diseño para armonizar con lo construido, y consiguieron dos de los más bellos y monumentales ejemplos de la arquitectura barroca española.

Ambas se trazaron en la década de los sesenta del siglo XVII, comenzándose en 1667. Una y otra son completamente distintas como asimismo lo eran sus proyectistas, aunque las dos se inspiren en motivos que configuraban su interior. Alonso Cano tomó la idea de los vacíos en sus tres arcos escalonados en altura (figura 1) que presiden y se repiten en la girola[32], solución felicísima de Diego de Siloé que trasformaba con ello en esquema triunfal el molesto condicionante tardogótico de la primitiva planta, hermana de la de Toledo, que había diseñado Enrique Egas. En el caso de Jaén, Eufrasio López de Rojas traduce al exterior los soportes: el motivo de las semicolumnas adosadas sobre alto pedestal y sustentando trozos de entablamento, a más del ático de cortas pilastras, inspiración todo del sistema de soporte usado por Andrés de Vandelvira en el interior. En Granada el protagonismo lo toman los fuertes machones y la superficie que generan con los gigantescos arcos. En ella se perforan las puertas y óculos, mientras los elementos arquitectónicos quedan reducidos a líneas de

[32] Rodríguez G. de Ceballos, A., «Alonso Cano arquitecto artista», *AEA*, 74, 295, Madrid, 2001, pp. 375-392. Íd., «En torno a Cano arquitecto», *Cuadernos de Arte*, nº 32, Universidad de Granada, 2001, pp. 85-103.



Figura 1.
Fachada de la catedral de Granada. Estado actual.

claroscuro, formas abstractas de invención, tan usadas en retablos por el maestro Cano[33]. Sin embargo en Jaén, son los elementos arquitectónicos los que llevan la voz cantante, auxiliados por los plásticos relieves y esculturas de bulto que hacen de esta fachada el primer gran despliegue iconográfico que luego será seguido y aun aumentado en los años del siglo XVIII[34].

33 En 1667 se comienza la obra de fachada principal de la catedral de Granada; es el mismo año de la muerte de su tracista, Alonso Cano y por ello hubo de ser materializada bajo la dirección de José Granados de la Barrera (1668-1684) y su sucesor Melchor de Aguirre. En ese mismo año, 1667, Eufrasio López de Rojas presentó las primeras trazas para la fachada de la catedral de Jaén y en 1688 se termina por Blas Antonio Delgado, discípulo del primero. Muchos autores extranjeros han tratado de la fachada de la catedral de Granada, unos en estudios generales y otros en tratados de alcance más monográfico, pero todos ellos han destacado siempre su singularidad. De entre estos mencionaremos: Schubert, O., *Historia del Barroco en España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924. Kubler, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Col. Ars Hispaniae, nº 14, 1957. Rosenthal, E., *La catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, 1990. Taylor, R., «El arquitecto José Granados de la Barrera», *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, nº 23. Wethey, H. E., *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Alianza Editorial, Alianza Forma. Madrid, 1983. Tras ellos se han hecho aportaciones fundamentales y de entre ellas, también seleccionaremos la importante monografía: AA. VV., *El libro de la catedral de Granada*, (coord. y ed. Lázaro Gila Medina), 2 volúmenes, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada, 2005, cuyos artículos se irán citando según corresponda.

34 Para la catedral de Jaén: Alamo Berzosa, G., *Iglesia catedral de Jaén. Historia e imagen*, Jaén, Obispado de Jaén, 1968. Galera Andreu, P. A., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén,* Granada 1979. Íd., *La catedral de Jaén*, Everest, 1993. Íd., *Las catedrales de Vandelvira: Jaén y Baeza*, El Olivo, 2006.

Y es justamente eso, los programas iconográficos, lo que ahora nos interesa en estas páginas. Así como las dos fachadas son las primeras auténticamente monumentales de la arquitectura barroca española, también son ambas las que en fecha más temprana acogen un rico, complejo y trascendente programa iconográfico. El de la fachada de Jaén no ha variado desde el momento de su realización y conclusión. Sin embargo el de Granada, si seguimos a los últimos estudiosos que se han ocupado de su análisis en el tiempo, poco tiene que ver con lo que fue diseñado por Alonso Cano[35].

La propia estructura arquitectónica se vio alterada, pero mucho más trascendente fue la modificación de su programa iconográfico (figura 2). Las cornisas de cierre superior estaban diseñadas siguiendo la curvatura de los arcos y sólo en los extremos se harían rectas como imposta de las gruesas pilastras que actúan como contrafuertes estructurales: con ello la fachada adquiría un osado dinamismo y aún se reforzaba más la idea del arco como generador del todo. Sin embargo, en 1692 se decidió terminar en horizontal las tres calles y para ello se añadió un ático adintelado, escalonado a las alturas correspondientes y rematado en los extremos y centro con esbeltos pináculos, aunque de anodino diseño[36].

Pero como acabo de decir no sólo fue esta intervención vulgarizadora la que se llevó a cabo. Según se ha podido demostrar con las últimas aportaciones, resultó mucho más importante el cambio acaecido respecto a la dotación escultórica con que se había de completar. Alonso Cano también se ocupó de ello y, además del tondo de la Encarnación y sobre él, el óculo de dieciséis puntas, como simulacro de custodia, marco contenedor del Viril, que se ubican en la calle central, proyectó cuatro Evangelistas que, sobre hoja de acanto agigantada, se situarían en el frente de las pilastras, separados de sus símbolos[37]. Se

[35] Sánchez-Mesa Marín, D., «La portada principal de la catedral de Granada como el gran retablo barroco de Alonso Cano» en *Estudios sobre la literatura y el arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* (coord. Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, Andrés Soria Olmedo), vol. 3, Universidad de Granada, 1999, pp. 307-322. Villanueva Muñoz, E. A., «La fachada de la Catedral de Granada: consideraciones simbólicas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001, pp. 139-157. Íd., «El proyecto de Alonso Cano para la fachada de la catedral», *Alonso Cano y la catedral de Granada*: Homenaje del Cabildo de la catedral de Granada en la conmemoración de IV centenario de su nacimiento, Granada MMII (coord. Francisco Javier Martínez Medina, Manuel Serrano Ruiz y Emilio Carro Rodríguez), Granada 2002, pp. 139-168. Gila Medina, L., «La última etapa constructiva de 1650 a 1704», en *El libro de la catedral de Granada,* pp. 171-208. Madero López, J. C., «En torno a los dibujos canescos del «Instituto Gómez Moreno» de la Fundación Rodríguez Acosta y la fachada de la catedral», en *El libro de la catedral de Granada*, pp. 1019-1080.

[36] Gila Medina, L., «La última etapa constructiva» en *El libro de la catedral de Granada,* pp. 181-182.

[37] De manera muy curiosa el artista pondría dos de los evangelistas –los que conocieron a Jesús– en la parte inferior de las pilastras que flanquean la calle central, con su símbolo como capitel de esas pilastras y a los otros dos en la parte superior de las pilastras extremas, con su símbolo sobre la basa de ellas. Moya Morales, J., «Pormenores de la traza de Alonso Cano para la fachada de la catedral de

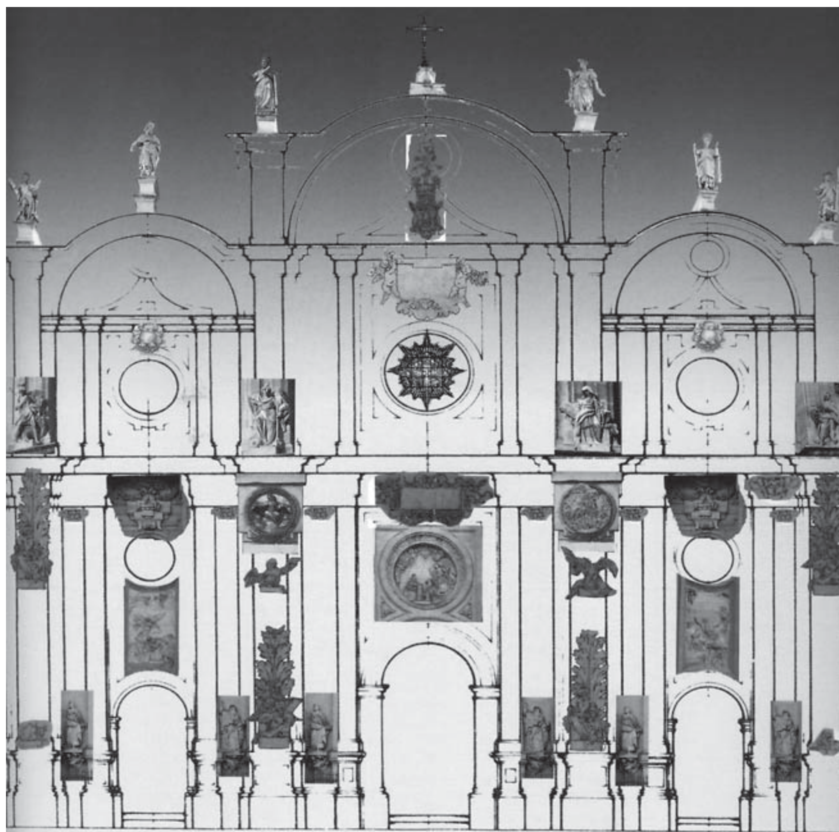


Figura 2.
Fachada de la catedral de Granada. Reconstrucción actual del hipotético proyecto de Alonso Cano: arquitectura y programa iconográfico.

incluirían también los doce apóstoles, seis ante las pilastras y otros seis en el ático. Y por fin otros dos tondos como capitel de los pilares centrales, sobre los símbolos de los evangelistas, con la Virgen de la Misericordia y el Cristo Salvador de la humanidad, el mensaje salvador y misericordioso de la fachada[38]. Nada de esta escultura se labró en el momento, ni por Cano, ni por sus seguidores, y no

Granada», en *Dibujos arquitectónicos granadinos del legado Gómez Moreno*, Catálogo de la Exposición, Granada, 2004. Madero López, J. C., «En torno a los dibujos canescos del «Instituto Gómez Moreno» de la Fundación Rodríguez Acosta la fachada de la catedral» en *El libro de la catedral de Granada,* pp. 1.062-1.080. Íd., *Alonso Cano In Memoriam.* Contribución al IV centenario de su nacimiento, Huétor Vega (Granada), 2008, pp. 89-169.

[38] José Carlos Madero López, en la página 1063, de *El libro de la Catedral*, propone una reconstrucción del resultado que se obtendría al ubicar los dibujos conservados de Cano y seguir las orientaciones que aconseja la nueva documentación exhumada. Desde luego la propuesta convence plenamente y está mucho más acorde con lo que aconsejaría el espíritu religioso teológico que se vivía en la época.

fue esto lo peor, sino que todo se varió con el paso del tiempo[39], a excepción del relieve de la Encarnación y el de la cartela del AVE MARIA[40]. De esta manera, lo menos alterado es justamente la calle central y más aún, el centro de ella, lugar que se dedicó a acoger los de mayor trascendencia, compuestos en un lenguaje alegórico, auxiliado por símbolos unívocos, si bien de carácter polisémico.

Como se sabe la catedral se dedicó a la Encarnación y se comenzó el 25 de marzo, día en que se celebra esa festividad, de 1528. En el presbiterio es ese cuadro el que centra y preside de todos los pintados por Alonso Cano[41] y es el mismo tema el que se traslada al exterior en el momento de la Anunciación por el arcángel Gabriel y la aceptación por parte de María. La escena está representada en un tondo enmarcado por un anillo: es la figura geométrica del Orbe, asimismo es el escudo y el anillo de protección[42]. Pero al mismo tiempo esa circularidad está informando de la virginidad de María, tornándose una figuración del *hortus conclusus* medieval. Sobre el tondo se ubica la cartela con la salutación del ángel que también lo será de cualquier fiel que pase por delante que con ello se tornará copartícipe del Misterio que allí se representa. Y como remate de esta calle central, ya encastrada en el arco de cierre, está el jarrón de azucenas, símbolo de la pureza de María que en el dibujo original se ideó llevado por dos ángeles niños

39 Los cuatro evangelistas se suprimieron tal y como fueron ideados por Cano y se sustituyeron por los que ahora rematan la zona superior de los machones estructurales, fueron incluidos en marco oval, y con ello se altera la presencia exclusiva del círculo que había elegido el racionero, También se suprimieron los seis apóstoles que remataban la obra y acompañaban la cruz sobre el Orbe y cuatro de los que ocupaban el basamento –sólo quedaron Pedro y Pablo a uno y otro de la portada central, no de la mano de Cano, ni ubicados donde él dispuso–. De igual forma se eliminaron los tondos con María y el Salvador. Y a cambio de todas estas eliminaciones se colocaron las estatuas de San Miguel y San Rafael y el Antiguo y Nuevo Testamento, ante los machones, sobre la cornisa del primer piso y los relieves de la Asunción y Anunciación, sobre las puertas laterales, todo realización de Miguel y Luis Verdiguier.

40 Aunque el relieve lo realizara, ya en el siglo XVIII, José Risueño y el marco que acoge las letras laudatorias, como demuestran los autores que venimos citando, tampoco sería el diseñado por Cano que de ser así, exhibiría sus típicos cogollos y hojas cactáceas en lugar de las hojas más puntiagudas y pequeñas con que ahora está formado.

41 De entre los muchos estudios dedicados a este programa iconográfico seleccionaremos por ser los más recientes los de: Martínez Medina, F. J., «El programa iconográfico de la Capilla Mayor de la Catedral» en *Jesucristo y el Emperador Cristiano*, Catálogo exposición Año Jubilar y del V Centenario del Emperador Carlos, Cajasur, 2000, pp. 87-116. Íd., «El ciclo de la Vida de la Virgen de la Capilla Mayor», en AA.VV., *Alonso Cano en la Catedral de Granada*, Granada, Cajasur, 2002, pp. 25-58. Henares Cuéllar, I., «Los programas figurativos de la capilla mayor», en AA.VV., *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Madrid, 2001.- Sánchez Mesa, D., «El arte barroco. Escultura, pintura y artes decorativas» en *Historia del Arte en Andalucía*, vol. VII, Sevilla, 1995. Íd. y Martínez Justicia, M. J., «La serie de la vida de la Virgen de la Catedral de Granada» en *Alonso Cano. Arte e Iconografía,* Catálogo Exposición del Museo Diocesano, Granada 2002. Navarrete Prieto, B., «Pintura y pintores en la catedral», en *El libro de la catedral*, pp. 317-374. Alonso Hernández, E. J., «Programa iconográfico de la Capilla Mayor», en *El libro de la catedral*..., pp. 1.105-1.146.

42 Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Nueva Colección Labor, Barcelona, 1978, pp. 130-131. Revilla, F., *Diccionario de Iconografía*, Cátedra. Arte Grandes Temas, Madrid, 1990, pp. 91-92.

y con gran soltura en la colocación de las flores, pero que en cambio se materializó con muy poca finura y prescindiendo de los espíritus celestes. Pero aún en esta misma calle central y en su piso segundo, se coloca el elemento más importante y más enigmático de todos: el gran óculo intradosado en dieciséis rayos que habría de ser foco de luz al interior del templo a la vez que membrana traslúcida por la que atravesara el rayo de sol *sin romperlo, ni mancharlo*[43]. Ahora bien la trascendencia no queda sólo en esa interpretación; el perfil resuelto en dieciséis rayos, ya se ha dicho[44], está figurando una custodia de sol en la que se acoge al viril y se expone a la adoración: es ese Cristo, Dios Hijo que se hizo hombre en el seno de María y luego tras su enseñanza, muerte y Ascensión quedó entre los hombres bajo esta forma. Sin embargo no se nos debe pasar por alto que esos rayos están contenidos en un círculo sin haber necesidad funcional de ello y a ese círculo, una vez más hay que darle la importancia que debe tener: es el todo, es el Padre, dentro del cual irradia el Hijo y esa vidriera que ahora falta, acogería la paloma con alas abiertas y actitud de protección que Alonso Cano dibujó con tanto detalle y primor en la zona baja de la Virgen de la Misericordia. Si así fuera, la Trinidad sería la auténtica protagonista de la calle central y de toda la fachada.

Puede parecer extraño que en este complejo programa no se tuviera en cuenta a los santos locales, y sobre todos, su legendario primer obispo, San Cecilio, así como sus santos compañeros Hesiquio y Tesifonte[45], que tanta importancia tuvieron a principios del siglo, potenciados por el obispo D. Pedro de Castro, tras los hallazgos de sus restos y la historia de su martirio bajo Nerón, escrita en los *Libros Plúmbeos*[46]. En el momento del hallazgo, 1603, se

[43] Nieto Alcaide, V., *Las vidrieras de la catedral de Granada*, Universidad de Granada, 1972. «Las vidrieras» en, *El libro de la catedral de Granada*, pp. 549-574. El misterio de la Encarnación siempre se ha asociado al rayo de luz que pasa por el cristal sin romperlo ni mancharlo, p. 557.

[44] Emilio A., Villanueva Muñoz, «La fachada de la Catedral de Granada: consideraciones simbólicas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001, pp. 139-157. Ha aplicado la idea de la fotodoxia cristológica a la interpretación ritual y mística de esta ventana solar.

[45] Estos santos formaban parte de los Siete Varones Apostólicos que habían sido discípulos de Santiago el Mayor y enviados a España para su evangelización por San Pedro y San Pablo y concretamente, otros cuatro de ellos: San Segundo, San Torcuato, San Eufrasio y San Indalecio, iban a recibir también la máxima adoración y culto en catedrales, en fechas coetáneas o muy próximas a los primeros años del siglo XVII. Ramallo Asensio, G., «La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del barroco», en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Ramallo Asensio, G., ed., Universidad de Murcia, 2003, pp. 643-671.

[46] Curiosamente en las últimas décadas del siglo XVI, tras la clausura del Concilio y al saberse sus recomendaciones, se descubrieron o identificaron un buen número de cuerpos santos cuyas vidas ejemplares y martirios habían ido enmarañándose con tradiciones y leyendas y por ello, habían llegado a ponerse en cuestión, dado lo remoto de su existir. Estos hallazgos, tenidos por milagrosos, disipaban las dudas y por el contrario, los convertía en pilares sólidos de aquella Iglesia primitiva que por acción de ellos mismos y por la gracia de Dios había salido reforzada tras sufrir todo tipo de persecuciones. Además, esa situación de los tiempos pasados, podía ser comparada con la del momento en que también la Iglesia se veía amenazada y perseguida por las doctrinas heréticas.

pensó colocarlos en los lugares más privilegiados del presbiterio y rendirles el máximo culto. Incluso se comenzó la construcción de una abadía en el lugar del hallazgo. Pero pronto se pasó a cuestionar la autenticidad de los libros y tras ello, se siguió un proceso de enfriamiento y tibieza en la devoción y cultos eclesiásticos oficiales, que no populares, donde mantuvieron y aun aumentaron su popularidad y halo de santidad. Los libros fueron estudiados y se acabó por declararlos falsos en 1680 y, tras ello, enviarlos al Archivo Secreto de Roma.

Así pues, esta debió ser la razón por la cual cuando se planteara el programa iconográfico de la fachada principal de esta catedral, justamente en el momento más próximo a la declaración de falsedad, se descartase totalmente la presencia de los santos y se optase por los Apóstoles y Evangelistas, más la exaltación teológica de María y Cristo. Aquí, en el exterior, nos movemos en un ámbito más conceptual, acorde con la literatura del momento, o el hermetismo que se usaba en la Corte entre intelectuales y artistas.

Jaén. Panel propagandístico de la lucha por la ortodoxia y la fe

Igualmente rica en iconografía, si bien buscando otros fines más explícitos, se diseñó la fachada de la catedral de Jaén y ésta ha llegado a nosotros sin alteraciones, ni supresiones (figura 3). Arquitectónicamente se estructura en cuerpo único de orden gigante, formado por cinco calles separadas por semicolumnas que se elevan sobre altos plintos, sostienen fragmentos de entablamento y se duplican en la calle central. En la zona superior de los entrepaños se abren cinco balcones que citan a los de San Pedro del Vaticano, pero tienen el tamaño en proporción al ancho de la calle. El del centro es el más grande y desde él se ofrecía a la adoración el Santo Rostro, la reliquia más importante que atesoraba la catedral. Sobre este cuerpo se levanta un ático de las mismas calles, con altura y proporción equivalente a la que se consigue en los soportes del interior: también se cala de ventanas en sus calles impares y en las otras se simulan con molduras. Se consiguió con este esquema una de las fachadas catedralicias más monumentales de toda España y aun se amplía el efecto por las dos poderosas torres de sección cuadrada y remate octogonal con cúpula con que se flanquea.

La dotación iconográfica se ideó muy distinta de su coetánea en Granada. Aquí es todo más explícito. La zona baja se cubrió con relieves, siendo el central el de la Asunción de María, titular del templo, relieve realizado por Julián Roldán, y los laterales: San Miguel y Santa Catalina de Alejandría. El Santo Arcángel había pasado a ser un tema preferido por la Iglesia Católica pues se tenía como la representación del cristiano en su lucha contra el pecado, e igualmente, del católico frente a la herejía protestante; el relieve tiene buen estudio de composición y dinamismo y fue también realizado por Julián Roldán



Figura 3.
Fachada de la catedral de Jaén.
Vista general.



Figura 4.
Fachada de la catedral de Jaén.
Detalle del cuerpo principal.

(figura 4). Y la Santa de Alejandría tenía un especial significado en la ciudad desde tiempos medievales, ya que se relacionaba con el mismo San Fernando a quien ayudó directamente en la reconquista a los musulmanes[47]. La mucha devoción popular movió a que en 1629 se le nombrase copatrona de la ciudad, junto a la Virgen de La Capilla, imagen de aparición milagrosa. Muy curiosamente en el relieve, realizado por Lucas González, se quiere dar información de su cualidad de aliada con las tropas cristianas y su eficaz auxilio en la recuperación de la ciudad; por ello, en el ángulo inferior izquierdo del relieve se puede ver una lucha a caballo y más abajo, a los pies de la santa, un hombre muerto tendido en el suelo y una cabeza de hombre barbado y con turbante, tal y como suele aparecer a los pies de Santiago o del mismo rey Fernando III, convirtiendo así al relieve en alegato de lucha contra el infiel que, para esta época y según hemos dicho al hablar de San Miguel, era el protestante[48]. Como ya se ha dicho líneas atrás, en el centro y sobre la puerta principal, está el relieve de Nuestra

47 En 1246, durante el asedio de la ciudad por el rey Fernando III, se le presentó en sueños la Santa y le entregó unas llaves que resultaron ser las de la ciudad. Tras ello la ciudad se rindió de manera incondicional y el rey, en acción de gracias ante tal hecho milagroso, mandó levantar una ermita dedicada a Santa Catalina en el castillo que domina la ciudad y había sido fortaleza de los infieles. En 1629 se le hizo copatrona junto a la Virgen de la Capilla, también de origen tardomedieval y aparición milagrosa, siendo la patrona del Cabildo la Virgen de la Antigua que ocupa el centro del retablo mayor la cual, como ahora veremos también se relaciona con el rey Santo.

48 Ya sabemos que esta Santa se suele representar con la cabeza cortada de rey a sus pies, pero aquí, sin duda, se estaba buscando enriquecer su significado.

Señora de la Asunción, titular de la catedral, y en las entrecalles, flanqueando el relieve y la portada, las esculturas en bulto redondo de San Pedro y San Pablo.

Pero sobre la Virgen Asunta aún encontramos otro elemento importantísimo para la catedral: se trata del relieve del Santo Rostro, reliquia de primer orden, cuyo origen en la Diócesis re remontaba a los primeros años de cristianización. Según la tradición, aceptada por la Iglesia, San Eufrasio, uno de los Siete Varones Apostólicos, la había traído con él desde Jerusalén. Pero a esto se unía otro valor que la hacía más preciosa aún y era éste el aprecio y veneración que le demostró el rey Fernando III cuando, tras la conquista de la ciudad, en 1246, la tomó como enseña protectora en sus posteriores campañas de reconquista. A la muerte del monarca quedó en Sevilla y ello contrarió mucho al clero y pueblo jiennense que no cejaron hasta poderla recuperar y trasladar de nuevo a Jaén en 1376. La mucha devoción a la Santa reliquia traspasó fronteras nacionales y hasta dos papas vinieron a Jaén a adorarla[49]. Esto fue decisivo para poder llegar a levantar tan grandiosa nueva catedral, no sólo por sus cuantiosas limosnas, sino por la concesión de indulgencias a todos aquellos que se trasladaran a la ciudad para venerarla o simplemente diesen alguna limosna para la construcción de la obra. A principios del siglo XVII se dignificó con caja de plata y se colocó en el altar mayor y en 1637 se hizo pública su portentosa historia, y se dio cuenta de los personajes ilustres que la habían venerado, así como del poder taumatúrgico que la adornaba[50]. Así pues, con este brillante historial y considerando la importancia que adquirieron las reliquias en la Contrarreforma, más aún si se trataban del mismo Jesucristo o María, no debe extrañar que sea ese relieve del Santo Rostro, lo que centre la fachada sobre el balcón desde el que se mostraba a la multitudinaria adoración popular.

Se completa la decoración escultórica de esta fachada con nueve esculturas de tamaño colosal que se colocaron sobre la balaustrada del cuerpo ático, siguiendo las pautas del monumento católico por excelencia, San Pedro, al que ya también imita la fachada en la abertura de balcones. Las esculturas corresponden a los Padres de la Iglesia Latina y a los evangelistas, ubicados dos a dos a cada lado del que centra la composición que no es otro que el mismo San Fernando, el rey Fernando III, que tanta importancia hubo de tener para la reconquista de la ciudad y por ende, su reconversión al cristianismo. Todas las esculturas fueron obra de Pedro Roldán quien había aprendido el labrado de la piedra con el flamenco

[49] Clemente VII, 1529 y Julio III, 1553. Alamo Berzosa, G., *Iglesia Catedral de Jaén. Historia e Imagen*, Jaén, 1971, pp. 27-31.

[50] Acuña de Adarve, J., *Discursos de las efigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro, y cuerpo de Christo Nuestro Señor, desde principio del mundo. Que la Santa Verónica que se guarda en la Santa Iglesia de Jaén, es una del duplicado o triplicado que Christo Nuestro Señor dio a la bienaventurada mujer Verónica*, Imprenta de Juan Purgolla de la Cuesta, Villanueva de Andujar, 1637.

José de Arce. El personaje había sido acogido entre los santos en 1671, algo que se deseaba desde la temprana canonización de su primo Luis IX, San Luis rey de Francia, en 1297. Con ese ascenso a los altares se reconocía debidamente y desde Roma, su labor de reconquista de gran parte de los territorios dominados por el poder y religión musulmanes. Al igual que se había hecho con su antecesor en la monarquía católica hispana[51], San Hermenegildo, que había sido canonizado en 1585, en plena fiebre contrarreformista y de lucha contra el protestante. El uno y el otro se tomaban como gloriosos precedentes de lucha contra la herejía que siempre amenazó la ortodoxia romana. Por ello la Casa Real sobre todo, impulsados por la reina madre, doña Mariana, madre del Hechizado y viuda de Felipe IV, aconsejaba su representación en todas las iglesias mayores del Reino, como ejemplo edificante de entre los monarcas hispanos y, sin duda también, para reforzar la débil y cuestionada figura de Carlos II.

Aquí aparece el Rey Santo aunque no entre los apóstoles, sino entre los auténticos pilares de la Iglesia: aquellos que en sus escritos trasmitieron las enseñanzas del mismo Jesucristo y aquellos otros que velaron por su recta interpretación.

De esta forma se convierte la fachada de esta catedral en un panel propagandístico de la lucha por la ortodoxia y la fe. Está ese San Miguel en lucha contra el pecado que es la herejía en la que media Europa seguía sumergida; está Santa Catalina que auxilió a Fernando III en la reconquista y nueva implantación del cristianismo. Igualmente, la reliquia del Santo Rostro que fue la enseña que llevó el Rey conquistador y por la que se obró el milagro de sus conquistas incruentas. Y por último el mismo Rey culminando como un nuevo Constantino.

Una catedral en Castilla y León

La actual catedral de Astorga comenzó a construirse en 1471, en estilo gótico avanzado y se trabajó en ella durante todo el siglo XVI y XVII, para llegar a finales de este siglo a iniciar la base de sus torres y a principios del XVIII, a concluir su personal y fastuosa fachada[52]. Al corresponderse con el muy esbelto interior gótico de sus naves, resultó una fachada muy alta, pero aún lo parece más por elevarse sola su calle central respecto a las laterales, dejando un vacío entre ella y las torres que la flanquean, a las que se une con unos dobles arbotantes, más decorativos que funcionales. Se corona con un piñón de resabio gótico y templetes calados y rematados con pináculos. Con esta verticalidad

[51] Su conversión al cristianismo romano desde el arrianismo, religión de la España visigoda, le enfrentó a su mismo padre, Leovigildo, quien tras varias batallas, pudo derrotarle y mandarlo ajusticiar. Por ello se consideró como mártir por la fe católica y de ello sus múltiples representaciones en la España barroca.

[52] Aingo de Ezpeleta, P., *Fundación de la Santa y Cathedral Iglesia de la ciudad de Astorga*, Madrid, 1964. Velado Graña, B., *La catedral de Astorga y su museo*, Museo de la catedral de Astorga, 1991.



Figura 5.
Fachada de la catedral de Astorga.
Vista general.

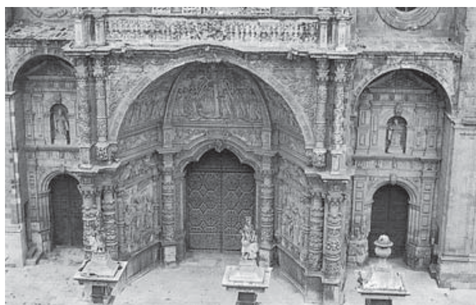


Figura 6.
Catedral de Astorga. Detalle de sus tres portadas.



Figura 7.
Catedral de Astorga.
Detalle de la calle central de la fachada.

y el uso de estos elementos, incluidos los arbotantes (figura 5), se estaba buscando, sin duda, emular y superar a la vecina y rival catedral de León. También como rasgo singular se usó la exedra como elemento configurativo de la portada central, con ella se querría evocar los abocinados de las arquivoltas góticas, pero aquí la decoración es neoplateresca, si bien con nuevas formas y plasticidad, propias del momento tardobarroco en que se recuperaban[53].

Esa vertical calle central alzándose y sobresaliendo de entre las laterales forma un núcleo idóneo para la fachada total que, por medio de la imposta horizontal del segundo piso y los arbotantes, incorpora las torres laterales, creando así una alta y ancha pantalla en la que poder exponer todo el repertorio iconográfico que importaba al cabildo para su función pastoral y política de

[53] El uso de este singular arcaísmo se puede poner en relación con la recuperación de las cubiertas de estrella tardogótica y otras soluciones que se pueden ver en el tercio norte de España. Ramallo Asensio, G., «Recurrencias a la arquitectura tardogótica en la arquitectura asturiana del primer tercio del siglo XVIII», en *Homenaje al profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori, Anales de Historia del Arte*, Editorial Complutense, nº 4, 1993-94, pp. 225-236. En concreto este esquema se impuso en todo el ámbito leonés y provincias colindantes en arquitectura pétrea y sobre todo, lígnea, en el retablo que evolucionó sobre ello, creando esquemas nuevos durante toda la primera mitad del siglo XVIII.

diócesis. En la parte inferior se abre una triple portada, la central en exedra y compuesta por columnas abalaustradas y las dos laterales, bastante más pequeñas, bajo arco de casetones, dedicadas a San Efrén[54] y a San Genadio, respectivamente, legendarios obispos de la diócesis asturiense[55]. Después de esto, continúa elevándose solo la calle central hasta componer una gran fachada muy monumental y con portadas, suponiendo por tanto el grado máximo de complejidad y decoración que podemos encontrar en estos templos (figura 6).

La mayor parte de su decoración figurativa y con intención de completar un programa iconográfico se ubica en esa calle central. Su amplio portal está resuelto en exedra, como ya hemos dicho y se encuentra abigarrado de didáctica información. Desde abajo y en sentido ascendente encontramos en primer lugar las Virtudes ocupando los plintos de las columnas y a uno y otro lado, en los paños que quedan entre ellas, dos grandes relieves que recogen las escenas de la expulsión de los mercaderes del templo y el perdón a la mujer adúltera: el brazo firme contra quien no respeta el debido honor a Dios y la misericordia para el que se arrepiente. En la clave del arco trilobulado que enmarca la puerta principal se coloca a San Miguel en lucha contra el Diablo, ejemplo máximo para el cristiano en lucha continua contra el pecado y, como ya hemos dicho al hablar de Jaén, en su lucha contra la herejía protestante. Virtudes como base de todo y la lucha contra el pecado y búsqueda del bien y la ortodoxia.

La zona del cascarón está dividida en tres registros; los apóstoles ocupan los plintos, El descendimiento ocupa el registro del centro, y la curación del hidrópico y curación del ciego, los dos laterales. Se completa todo con las Virtudes de la Inocencia y la Piedad, en el frente del arco exterior y el Todopoderoso, en la clave. Se ofrece así un mensaje en el cual queda expuesta la naturaleza humana y divina de Cristo al presentarlo como hombre que sufre y muere, y como taumaturgo.

Aun en la esbelta superficie que forma la calle central se continúa la exposición y ésta se va haciendo cada vez más trascendente y simbólica: la Asunción de María, titular de la catedral, como lo es de otras muchas, lo

[54] Como ya hemos apuntado en Granada con el caso de San Cecilio y sus compañeros, son muchas las diócesis que hacen una clara exaltación de sus más antiguos obispos que suelen relacionar directamente con los apóstoles o discípulos directos de aquellos. Con esto se quería demostrar la antigüedad y santidad de la diócesis. En algunos casos fueron personajes imaginados, como este San Efrén (distinto del de Antioquia, de siglo IV), que se tomó como el primer obispo de Astorga en el segundo tercio del siglo I y discípulo de Santiago. Según el P. Flores fue «inventado», en el *Chronicon de Dextro*, a principios del siglo XVII, *España Sagrada*; De los Santos de la Iglesia de Astorga, pp. 318-20, ya que en el recuento de obispos de la Diócesis que se hizo en fechas anteriores, incluso en 1578, no se habla de él, mencionándose, sin embargo, a Dictino, Toribio y Genadio.

[55] Al contrario del antedicho Efrén, de San Genadio sí se tenían noticias claras de su vida ejemplar como obispo de Astorga, en el siglo X, luego anacoreta en el Valle del Silencio, y de nuevo, obispo por acatar la santa obediencia. Sus reliquias se guardaban en la catedral y eran uno de los tesoros más apreciados en ella.

centra todo, recluida en hornacina y templete individualizado, en cuyo frontón se acoge a Santiago peregrino y rematado en clave y sus pilastras por el Cordero Místico y arcángeles. Continuamos ascendiendo y encontramos el óculo con la vidriera del Resucitado (dentro de círculo), flanqueado por San Pedro y San Pablo y sobre él, el escudo real, para llegar al remate compuesto de piñón y templetes a sus lados y en el primero encontrar la figuración de una custodia de sol (la tracería calada), el pelícano y por fin la Cruz. Veamos que el recorrido ascendente es un camino de auténtico triunfo cristiano que va desde la lucha contra el pecado y el apoyo en Dios a través de María, la penitencia-viaje por la tierra, a la resurrección mediante el pan y el vino de la eucaristía (figura 7).

El caso de Calahorra es una realización frustrada de algo que se quería de mucha más envergadura. La catedral se había comenzado por los pies en el último cuarto del siglo XV, llegándose al crucero en 1526. Entre finales de este siglo y la primera década del XVII se construía la girola a la que, más tarde, se irían abriendo grandes capillas y, para 1624[56], el templo estaba ya prácticamente concluido. La diócesis había sido muy extensa y de mucho poder económico y, aunque perdiera privilegios durante el reinado de Carlos III, hasta mediados del siglo XIX aún se extendía por casi toda la provincia de Vizcaya y de Guipúzcoa, así como gran parte de lo que ahora compone la diócesis de Vitoria, territorios en Burgos, Navarra y Soria[57]. Por tanto ese poder había que trasladarlo materializado al exterior del templo principal y para los años finales del siglo XVII se planteó realizar una fachada monumental, a la vez que ampliar la longitud y presencia de la iglesia.

Antes que nada se pensó y proyectó añadir un ancho tramo a los pies de las tres naves ya que el acceso al templo quedaba muy angosto por la situación del coro que se había bajado a principios del siglo XVII, en 1614[58]. Este nuevo tramo habría de rematarse con cúpula, quedando así perfectamente individualizado como un espacio distinguido en el interior que tendría como fachada el trascoro. Ante él se elevaría una fachada con pórtico como nuevo rostro del templo que ya pugnaba con La Calzada y las colegiatas de Santa María de Palacio y La Redonda, en Logroño[59].

[56] Mateos Gil, A. J., *Arte Barroco en la Rioja: Arquitectura en Calahorra (1600-1800). Sus circunstancias y artífices*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2001.

[57] Íd., Segura Jiménez, J. A., *Diego Camporredondo y el arte Barroco y Rococó en Calahorra y comarca*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1994.

[58] Felipe Castillón, J. de, *La catedral de Calahorra*, Edilesa, 2000, p. 21.

[59] De hecho en esta última iglesia, citada entonces solamente colegial, pero que pronto obtendría el título de «insigne» colegial, también se había bajado el coro a principios del XVII (1607) y, pasando algo de tiempo, se lograría ese espacio con cúpula y nueva fachada entre torres que tanto deseaba Calahorra y no pudo conseguir. Sainz Ripa, E., *Santa María de la Redonda de iglesia parroquial a iglesia concatedral. Siglos XII-XX*, Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Logroño, 2002.

La ambición de lo proyectado llevaba consigo importantes obras de consolidación en toda la estructura del templo a más de un considerable gasto; seguramente fue el primer condicionante el que aconsejó una actuación más modesta que eliminaba el tramo posterior de la fachada y, por supuesto, su cúpula. Las obras se llevaron a cabo de 1680 a 1704 y fueron dirigidas por los hermanos Juan y Santiago Raón[60], resultando de ello un volumen saliente respecto al primitivo lienzo de cierre que se reviste con fachada muy clásica, aunque con decoración barroca que en las pilastras de su piso intermedio acusa la procedencia francesa de sus diseñadores. Por los cortos laterales se extiende el diseño y hasta se cierran con empinados frontones y aun se extiende hacia las caras laterales y prolonga su piso inferior en los muros que forman su atrio abierto, sustituto del pórtico que primero se pensó; éste está revestido de pilastras y coronado por la misma balaustrada que se ve en el piso inferior de fachada. El piso primero se estructura como arco de triunfo con columnas corintias exentas y pareadas flanqueando la puerta: allí se acogen hornacinas para los santos mártires Emeterio y Celedonio, aunque este último ahora está sustituido por Santiago. En el piso segundo un relieve de la Asunción, flanqueado por otros dos con relieves del jarrón de azucenas, completa el escueto programa iconográfico, reducido a la exaltación en arco de triunfo de los Santos Patrones y de la Virgen en su asunción y su purísima concepción.

Por haber quedado en un proyecto frustrado y no haberse hallado, por ahora, datos seguros de lo que se pretendía hacer en ese espacio añadido y su repercusión en la fachada, nos queda la duda de si el programa era tan ambicioso como la obra y como luego se plasmó en las catedrales levantinas que después veremos o en la de la vecina Logroño.

Los dos ejemplos del Levante español: Valencia y Murcia. Exaltación de la santidad de la diócesis y glorificación de María Inmaculada

La catedral de Valencia es un ejemplo bien conseguido de lo que damos en llamar gótico levantino. Se construiría en la segunda mitad del siglo XIV, dándose inicio a ella en 1334. En la segunda mitad del XV se añadió un tramo a los pies a fin de unir el templo a la poderosa torre que se había levantado a sus pies, aunque exenta: el *Miguelete*. Ese cuerpo añadido se cerró en fachada sencilla de una puerta y rosetón, en que se trabajaba hacia 1481[61].

[60] Felipe Castillón, J. de, *op. cit.,* pp. 5-6.

[61] Oñate Ojeda, J. A., «Portada principal de la catedral. Puerta de los Hierros o del Miguelete», *Archivo de Arte Valenciano*, XLVIII, 1977, p. 4. Pingarrón Seco, F., «La fachada de la catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra en torno a 1703», *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, nº 67, pp. 52-64.

Tras su conclusión se trabajó intensamente y sin reparar en esfuerzos, ni gastos en la decoración del presbiterio, labor que trajo a Valencia pintores italianos de primera fila[62] y, algo más tarde, primera década del siglo XVI, pintores españoles formados con los grandes maestros italianos[63]. En todo ello se vio la prosperidad de la ciudad y Reino, incrementada por la acción de mecenazgo de familias poderosas, a la vez que la confianza en el hacer de los artistas extranjeros. Casi dos siglos pasaron sin abordarse obras de igual envergadura, pero cuando en 1671 se decidió la remodelación del presbiterio con arreglo a los gustos del momento, de nuevo se contó con los artistas más importantes del entorno, los materiales más ricos e igualmente, la importación de obra de los centros italianos más cualificados[64]; con ello se consiguió la más fascinante, suntuosa y moderna obra realizada en el interior de catedral española hasta esa fecha, contando, incluso, con la llevada a cabo en el mismo lugar de la de Santiago de Compostela[65].

Pero a tan lujoso presbiterio debía corresponder una fachada principal acorde, tanto en innovación de diseño, como en calidad de factura. Para ello se disponía de un cuantioso legado dejado al Cabildo por persona pía, rica y devota[66], que sólo pedía a cambio enterrarse con su sobrina que había de ejecutar la donación, en el interior del templo[67]. Cuando se pudo conseguir el dinero y se tomó la decisión de llevar a cabo la obra fue al principio del siglo XVIII; en 1701 ya se estaban juzgando los proyectos presentados y de ello salió elegido el modelo de cera que presentó Conrad Rudolf[68], artista centroeuropeo,

62 AA.VV., *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia. Estudios previos* (dirección y coordinación, María del Carmen Pérez García) Generalitat Valenciana-Arzobispado de Valencia, 2006. Navarro Sarni, M., «Los ángeles músicos de la catedral de Valencia en su contexto histórico», en *La catedral de Valencia. Una ciudad y su templo*, FMR, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 19. Marías, F., «Los ángeles emparedados de Pagano y San Leocadio», *op. cit.,* pp. 59-98.

63 Company Climent, X., *La época dorada de la pintura valenciana. (Siglos XV y XVI)*, Generalitat Valenciana 2007.

64 Bérchez, J. y Gómez-Ferrer, M., «El presbiterio barroco de la catedral de Valencia», en *La catedral de Valencia. Una ciudad y su templo*, FMR, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 21-57.

65 Pese a lo aparatoso del baldaquino sostenido por gigantescos ángeles y el recubrimiento de todo el presbiterio en columnas salomónicas de madera dorada, hemos de valorar en Valencia la riqueza objetiva de los mármoles y bronces usados, además de la fina realización de sus relieves genoveses.

66 Dª Mariana Mont y de Aguilar dejó su cuantiosa fortuna a su sobrina Petronila Dionisia Mont, soltera que a su vez la legó al Cabildo; esto se hacía a cambio de algo tan deseado por los fieles laicos como lo era una sepultura en lugar privilegiado del templo mayor, entre la puerta de entrada y el Carnero de Beneficiados. Sanchís y Sivera, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909 (reedición, 1990), p. 84. Oñate Ojeda, J. A., *op. cit.,* p. 6. Pingarrón Seco, F., «La fachada de la catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra en torno a 1703», *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, nº 67, pp. 53 (este último autor habla de hermana en vez de sobrina).

67 «Aún se contempla la sepultura, cubierta con una losa que tenía esculpida una larga inscripción, hoy desaparecida por el desgaste de la piedra». Sanchís Sivera, J., *op. cit.,* 1909, p. 84.

68 También se presentó al concurso Juan Bautista Pérez Castiel, arquitecto que había realizado dos décadas antes la remodelación del presbiterio y el maestro de obras, Francisco Padilla. Pingarrón Seco, F., *op. cit.,* p. 53.

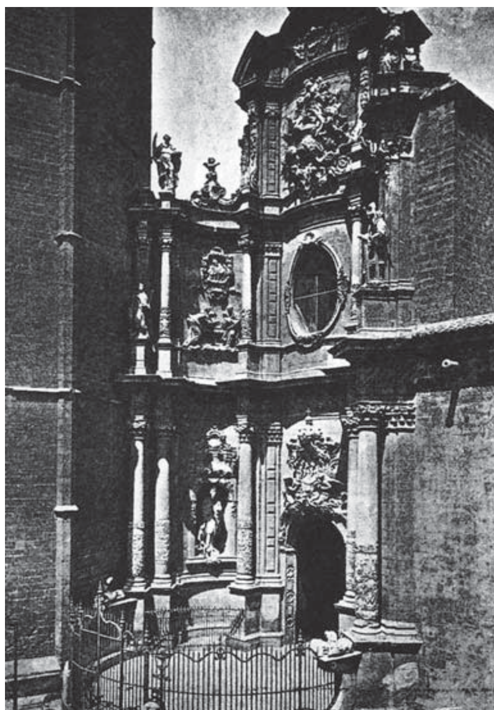


Figura 8.
Fachada principal de la catedral de Valencia. Fotografía antigua.

arquitecto y escultor que introdujo en su obra la estética que, para este tiempo se imponía en Roma, diversas zonas de Italia y también en su zona de origen. La obra se contrató en 1703 y con él trabajaría como constructor Francisco Padilla[69]. Más tarde entran en la obra, Frances Stolf, escultor alemán que, para entonces, residía en la ciudad y Francisco Vergara[70]. En 1707, debido a la entrada en Valencia de Felipe de Orleans, salieron de España los dos artistas alemanes que eran partidarios del archiduque Carlos y la obra quedó parada hasta que en 1713 decidió el Cabildo continuarla, poniéndola bajo la dirección de Francisco Vergara (figura 8).

La nueva fachada se había de colocar en el angosto espacio que quedaba entre el Miguelete y la actual capilla de San Sebastián, pero como telón de fondo de una calle estrecha por la que se accedía al templo. Rudolf ideó una superficie dividida en tres calles y tres cuerpos en concavidad semicircular que acoge la hinchazón convexa de su calle central. Movimiento cóncavo convexo, a la manera de lo que se estaba obrando en el sur de Alemania y zonas del

69 Ibídem, p. 57.

70 Oñate Ojeda, J. A., *op. cit.,* p. 6.

Imperio, haciendo ligeras variantes a las propuestas borrominescas y, sobre todo, tras conocerse las obras dibujadas de Guarino Guarini[71].

Importa resaltar la demarcación que se proyectó y construyó ante ella como lonja o atrio semicircular que acoge un banco corrido por el interior y se alza en formas onduladas. Está presidido por sendos leones a los lados que, a la vez de servir como nexo de unión con la fachada, llevan entre sus patas delanteras el anagrama de María. Se cierra este elemento con alta reja, también ondulada en su parte superior que ha sido la causa de que se conozca a esta fachada principal de la catedral de Valencia como «puerta de los hierros», a la vez que puerta del Miguelete. Y también conviene apuntar que fue un elemento diseñado por Rudolf en el mismo momento de hacer su proyecto que se tuvo en cuenta desde el inicio y la reja se contrató en 1720[72].

Lo que se buscó en esta dinámica superficie fue la exaltación de María, pero también exponer la santidad de la Diócesis e importancia de sus hombres ilustres. La calle central, de fuerte convexidad, está dedicada a la Virgen en sus tres pisos (figura 9). En el inferior la misma puerta de dos batientes en que se recogen símbolos y jaculatorias de la letanía y el relieve del Ave María, no proyectado en un principio y por ello, de realización más tardía. El intermedio se ocupa todo por un óculo elíptico que acoge una vidriera con la Asunción de María. Y el superior, un plástico relieve de la Asunción entre gloria de ángeles. Aun si seguimos en ascenso veremos en el frontón, y ahora muy perdido por el paso del tiempo y las limpiezas de la piedra, el Espíritu Santo en gloria, con las alas abiertas y entre potencias, tema este que tampoco se diseñó en un primer momento ya que se dejó reservado el lugar para lo que el Cabildo propusiera. Remata toda la fachada la Cruz sobre el Orbe, flanqueada por dos ángeles que la adoran.

Las calles laterales, cóncavas se dedican a los santos valencianos. En el primer piso, Santo Tomás de Villanueva[73] y San Pedro Pascual, con vestidura de canónigo[74], fueron contratadas con Frances Stolf y acusan la estética de las zonas bávara y austriaca. En el segundo piso: los diáconos San Vicente mártir y

[71] El verticalismo de esta fachada, obligado por el interior gótico y por la estrechez del lugar, también lo encontramos en las iglesias de Centroeuropa que se construyeron en la primera mitad del siglo XVIII. Recordemos la abundante producción de los Dientzenhofer en zonas de la actual Praga y Austria, así como los diseños de Hildebrendt. Para estudios de la fachada desde el punto de vista arquitectónicos véase entre otros: Oñate Ojeda, J. A., *op. cit.,* Bérchez, J., *Arquitectura Barroca Valenciana*, Bancaixa, Valencia, 1983. Pingarrón Seco, F., «La fachada de la catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra en torno a 1703», *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, nº 67, pp. 52-64.

[72] Oñate Ojeda, J. A., *op. cit.,* p. 6.

[73] Muerto en 1555 y canonizado en 1658. *Enciclopedia Católica*, voz: Canonizzazione, Vol. III, p. 599.

[74] Es interesante comprobar cómo a finales del siglo XVII y en toda la primera mitad del XVIII, se potenció en las catedrales la representación de santos que habían alcanzado tal grado desde su vida ejemplar como canónigos. Esto se debía a un afán por dignificar su figura frente a autoridad episcopal que había sido tan reforzada desde las conclusiones de Trento.



Figura 9.
Fachada principal de la catedral de Valencia. Exaltación del movimiento curvo.



Figura10.
Fachada principal de la catedral de Valencia. Detalle de la puerta de acceso al templo.

San Lorenzo[75], de Rodulfo y de Stolf, respectivamente, se colocan a plomo de las columnas extremas que se han suprimido en este cuerpo y en los intercolumnios, dos medallones enmarcados de hojarasca y sobre alto y complejo pedestal con los bustos de Calixto III y Alejandro VI, papas valencianos Borja, de Játiva que, sin haber conseguido la santidad, constituían el máximo orgullo del Reino[76]. En los pedestales y con gran protagonismo, están las virtudes, figuradas de cuerpo entero y a la manera de los sepulcros de Bernini, la Caridad y la Justicia, en el primero y la Esperanza y la Fortaleza, en el segundo[77]. Por fin, en los extremos del cuerpo ático, San Vicente Ferrer y San Luis Beltrán[78], santos dominicos valencianos[79]. Esto es lo que se obró y así la vemos ahora, pero en el proyecto de Rudolf se contemplaba también la posibilidad de los cuatro doctores de la Iglesia, o algunos relieves que recogieran escenas de la reconquista de Valencia por Jaime I el Conquistador[80]. Con ello encontraríamos una similitud con la fachada de la catedral de Jaén y su exaltación a San Fernando, el rey conquistador y por tanto una misiva clara a la lucha contra los infieles protestantes.

Pero lo que más nos interesa es el análisis de esa calle central y de todos y cada uno de sus elementos. En primer lugar la concavidad de su forma nos lleva a relacionarla con la Virgen, como también algo después se hará en la catedral de Murcia, y concatedral de Logroño y antes, se había dado esa forma cóncava a la parte superior de la portada de la catedral de Palma de Mallorca, lugar en que se plasmó la gloria de María Inmaculada[81] y por último, así mismo vemos

[75] Es muy frecuente que estos dos santos aparezcan juntos en programas iconográficos, pero en este caso fue debido a que San Lorenzo se tenía por santo valenciano, nacido en la ciudad y bautizado en la iglesia de Santa Catalina. Vilaplana Zurita, D., *La catedral de* Valencia, Everest, 1997, p. 22.

[76] La representación de estos personajes ha de relacionarse con otros casos en que la Iglesia aceptó efigiar a hombres y mujeres que no habían sido declarados santos, pero que interesaba destacar por acciones concretas de sus vidas que habían resultado importantes por algún motivo. Es el caso de la Condesa Matilde, en la basílica de San Pedro del Vaticano, monumento esculpido por Bernini, o en otro tiempo más lejano, s. XIII, el matrimonio Eckhard y Uta, en la catedral de Magdeburgo, o más atrás aún, Maximiano, junto a Justiniano en el presbiterio de San Vital, en Ravenna.

[77] Compartimos la opinión de Oñate Ojeda, frente a la de Sanchís Sivera que las interpreta como la Fama y la Gloria, debido a que son estas palabras las que utilizó Rudolf en la explicación de su proyecto y a la hora de exponer la dotación iconográfica: «Le ha parecido colocar los Retratos de los dos Pontífices, perlados desta Santa Yglesia á dornados de diversas virtudes, como son Justicia y Caridad, Fama, y Gloria de su Patria», tomado de la transcripción de Pingarrón Seco, F., *op. cit.,* p. 55.

[78] Muerto en 1581 y canonizado en 1671, *Enciclopedia Católica*, voz: Canonizzazione, vol. III, p. 599.

[79] Podemos comprobar cómo se prefería los santos locales y mejor aún si habían sido contemporáneos y canonizados recientemente. Con ello se seguía el espíritu de Trento, tan presente aún en la Iglesia española.

[80] Pingarrón Seco, F., *op. cit.,* p. 55.

[81] Sebastián López, S., *El programa simbólico de la catedral de Palma,* Publicaciones del Ilmo. Cabildo de la Catedral, Palma de Mallorca, 1969, pp. 14-18.

esa forma de exedra en la fachada lateral, la más monumental, de Santa María de Viana, Navarra, de mediados del siglo XVI y dedicada a la Asunción de María. El templo circular y su relación mariana y más concretamente, su virginidad estuvo usándose desde el Renacimiento y seguía vivo en tiempos barrocos: recordemos las iglesias romanas de Santa María dei Miracoli y Santa María in Monte Santo, de Bernini y Rainaldi y Carlo Fontana. En este caso valenciano se consigue el círculo en planta con la lonja que precede a la fachada, diseñado desde el principio y que a su vez se cierra y abre al templo por la Puerta Dorada, ante la que se produce la inmaculada concepción. De nuevo hemos de ver aquí la cita al *Hortus Conclusus* que tanto arraigo tenía en las zonas de habla alemana desde la Baja Edad Media. En esta puerta de acceso al templo y a la vez, Puerta Dorada se acogen las letanías, en letra y en imagen, tanto en las caras internas de los dos batientes, en la madera, como en las externas, sobre el latón dorado. En la zona superior el Sol y la Luna flanquean el Espejo: ELECTA UT SOL – PULCRA UT LUNA y en el centro: SPECULUM SINE MACULA. La palmera y el ciprés, ocupan la zona central: QUASI PALMA EXALTATA (SUM) IN CADES – QUASI CYPRESUS IN MONTE SION. Y en la zona baja, la rosa y el lirio, flanquean a la puerta del cielo que tiene en su centro el Triángulo: QL (QUASI) PLANTATIO ROSA – SICUT LILIUM INTER SPINAS y en el centro: ET PORTA COELI. El Espejo sin mancha y la Puerta del Cielo centran la composición y justo por su mitad se abren las puertas para pasar al Templo (figura 10).

El amplio óculo elíptico del segundo piso se había diseñado para iluminar el interior de la nave central y en él se colocaría una vidriera con la titular de la catedral: la Virgen en su asunción al Cielo. De esta forma se imponía desde los pies en trasparente ante todo el espacio interior de la iglesia, superando el alzado del coro que ocupaba dos tramos de la amplia nave central. Esta misma imagen, pero en alto relieve y con un rico aparato de gloria ocupa el cuerpo ático y desde allí preside hacia la logia circular y la calle de acceso.

Sólo quedaba por definir el relieve que se pusiera sobre la puerta y el que ocupara el frontón de remate que en el contrato con Rudolf habían quedado sin definir, a expensas de lo que decidiera el Cabildo en el momento de su factura, aunque por lo especificado en las escrituras de contrato, ambos lugares parecen reservarse a la gloria del Cabildo[82]. Sin embargo, pasado el tiempo, parece que menguaron los afanes de protagonismo y gloria del Cabildo en beneficio de la mayor gloria de María. Para ambos lugares se eligieron temas complementarios, distintos de los que en un principio se entrevieron. Al final, con ellos se quiso concretar otro momento de mayor gloria de la Virgen: la Anunciación y

[82] Para el primer lugar, esto es, el espacio sobre la puerta se habla de un «escudo para poner las armas de medio relieve, aquellas que diere el muy ilustre Cabildo, el cual esté muy bien adornado, sustentado de dos estatuas casi de todo relieve que signifique la fama». Para el segundo, el frontón, se vuelve a nombrar el escudo «en donde se ha de poner la inscripción que pareciere al muy ilustre Cabildo», Pingarrón Seco, F., *op. cit.,* pp. 60 y 61.

Encarnación del mismo Cristo en sus entrañas. Así, sobre la puerta de entrada, se plasmó la Adoración de Nombre de María que aparece en anagrama de A sobre M, inscrito en una venera y flanqueado por ángeles mancebos, genuflexos y en adoración (aquellos que sustituían a los que iban a representar a la Fama), mientras unos ángeles niños cierran la parte superior con una corona real (figura 11). Y en el frontón se labró el Espíritu Santo entre nubes y rodeado de potencias que indicaban su glorificación. La presencia del Santo Espíritu hace que el anagrama se pueda leer como AVE MARÍA, la salutación del ángel a María que llevó consigo la Encarnación. Lo que en Granada se especificó con todas sus letras y aun se concretó, más tarde, en una imagen en relieve y encerrada en tondo, aquí se expone con un sentido más críptico, oculto y trascendente, a la manera que, según veremos en las siguientes páginas se había hecho en Murcia unos pocos años atrás.

Con esta intervención se completaba el ciclo de momentos gloriosos de la Virgen María. Su Inmaculada Concepción ante la Puerta Dorada[83], ocupaba el piso primero y éste se completaba con la Encarnación de Jesús, quedando María siempre virgen. El segundo y tercero, ocupados por la Asunción. Y por fin esa gran corona de reina que da cuenta de la Coronación[84].

La fecha de factura del gran relieve no está documentada de manera precisa, pero se cree de hacia 1752 y realizado por Ignacio Vergara, hijo de Francisco que ya venía trabajando en la fachada e iría conociendo el cambio espiritual y mental que se iba produciendo en la iconografía de la obra. Y esta misma fecha podría servirnos para datar el relieve del frontón, el Espíritu Santo, que no tiene sentido a no ser que establezcamos la relación antedicha.

La fachada principal de la catedral de Murcia. La antigüedad y santidad de la Diócesis, exaltación a María y el vínculo con el templo de Salomón

La imponente nueva fachada de la catedral de Murcia se empezó a levantar a partir de 1736. El proyecto y dirección corrió a cargo de Jaime Bort Miliá que se vio asistido por la ayuda técnica y asesoramiento del ingeniero militar Sebastián Feringán.

83 De hecho el abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta Dorada se tomó durante los años finales del gótico y principio del Renacimiento como la imagen para figurar la Inmaculada Concepción de María. Stratton, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. I, nº 2, 1988, pp. 3-128.

84 Una corona de reina sobre el jarro de azucenas, flanqueado por ángeles vamos a ver también sobre la puerta central de la catedral de Murcia. Este motivo se ha interpretado tradicionalmente como el escudo del Cabildo, sin embargo en las páginas siguientes veremos su auténtica explicación en relación con la Gracia Inmaculada de María.



Figura 11.
Fachada principal de la catedral de Valencia. El nombre de María.

Sustituía a otra anterior de estética renacentista que se había comenzado en el segundo tercio del siglo XVI, quizás según diseño de Jerónimo Quijano y que según las fuentes antiguas había quedado inacabada. Este inconveniente se argumentaba para su apeo y construcción de la nueva, pero también, lo afectada que había quedado por agentes naturales adversos tan frecuentes en el territorio, como lo eran las riadas y los terremotos. Se construyó en los mejores momentos de recuperación social, económica y política de la España borbónica, de los que Murcia especialmente se benefició[85]: de ahí su magnitud y riqueza (figura 12). Y asimismo cuando el barroco europeo y nacional habían llegado a sus mejores y más variadas muestras de expresión, aunque a poco de que se iniciaran los cambios estéticos que iban a propiciar la Ilustración y vuelta a Clasicismo y por ende su rechazo más furibundo[86]: de ahí su mala fortuna crítica hasta tiempos bien recientes.

En verdad no sabemos lo que pesaría más en la decisión de levantar una nueva fachada: ese mal estado que se achacaba a la anterior o el hecho de estar inacabada. Pero lo que sí debió condicionar y mucho, sería la serie de grandiosas nuevas fachadas que se habían ido construyendo en catedrales vecinas desde el último tercio del siglo anterior. Aquí hemos dado cuenta de Granada, Jaén o Valencia, pero recordemos que por estas mismas fechas también se iban a iniciar las de de Santiago de Compostela, Málaga y Guadix y en otras muchas se iban a realizar importantes cambios que darían otro aire de modernidad al monumento. Pero más aún, y por si faltaba motivación para levantar desde cimientos una nueva fachada lujosa y monumental y al gusto del tiempo en la catedral de la Diócesis de Cartagena, en Murcia, la cercana colegiata de Lorca que, para entonces, tenía deseos de independencia como diócesis[87], también se acababa de enriquecer con su grandiosa fachada occidental que se erguía, superando la altura de la nave central del templo y se adornaba profusamente con esculturas y relieves[88].

[85] Murcia había tomado partido por el Duque de Anjou, futuro Felipe V de España y ello le suponía el especial favor de la Casa Real. También se benefició de la estancia en la Diócesis del obispo D. Luis Belluga y Moncada, luego cardenal en Roma, que veló por el progreso espiritual y social de su Diócesis, tanto en el tiempo de mandato local, como desde la Ciudad Eterna. Hubo además otros muchos hombres ilustres que tuvieron buenos cargos en la Corte e hicieron fortunas que se reflejaron en su tierra de origen. De entre ellos, el más descollante que ocupó la segunda mitad del siglo, fue el Conde de Floridablanca, Primer Ministro de Carlos III.

[86] Para el implacable crítico del barroco D. Antonio Ponz, a quien debemos la destrucción de muchas excelentes obras de aquel periodo nuestra fachada «*Es una maquina tan tremenda, llena de columnas, estatuas, hojarascas, líneas torcidas y disparates en que pasma el ver tanto trabajo y tan infelizmente empleado*».

[87] Segado Bravo, P., «La colegiata de San Patricio de Lorca: su intento de reconversión como catedral de un obispado independiente», en G. Ramallo Asensio (ed.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 313-330. ID. *La ex colegiata de San Patricio de Lorca*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 2008.

[88] Segado Bravo, P., «Estudio de la fachada principal de San Patricio de Lorca y su comparación con la primitiva fachada de la catedral murciana», *Anales de la Universidad de Murcia,* XXXVIII, nº 4, Murcia, 1981, pp. 29-40. *La Colegiata de San Patricio de Lorca*, Murcia, 2008



Figura 12.
Fachada principal de la catedral de Murcia.

En el año 1990 se publicó el muy completo y documentado estudio monográfico del Dr. Hernández Albaladejo, en que se abordaron todos los aspectos referidos a la construcción de esta nueva fachada de la catedral de Murcia; sus artífices, financiación, posibles modelos, así como su decoración escultórica e iconografía[89].

La fachada de la catedral de Murcia es la que reúne una mayor densidad de esculturas y relieves que son además, de una calidad excepcional. Aquí se unen la exaltación de María en la calle central a la confirmación de la antigüedad y santidad de la Diócesis, apoyada en sus santos más reconocidos, así como en los de sustrato legendario. Pero hay sitio también para los más importantes apóstoles y otros santos de mucha devoción más remota o más reciente, las

[89] Hernández Albaladejo, E., *La fachada de la catedral de Murcia*, Asamblea Regional, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1990

Virtudes, teologales y cardinales, y además, para un nutrido y surtido repertorio angélico que acompaña grupos, recoge escudos y resbalan como recién llegados por las dinámicas líneas de perfil del imafronte. Con buen acierto Hernández Albaladejo la estudia bajo el epígrafe de: «Retórica y persuasión: una fachada propagandística»[90].

Ahora bien, en esta obra no todo es superficie exterior. Con su construcción se cerraba por fin y adecuadamente toda la obra gótica, pero además, se aprovechó para ampliar en superficie y volumen el espacio del trascoro (como se quiso hacer en Calahorra, aunque no se pudo), que ya había sido dignificado desde 1623 como capilla dedicada a la Inmaculada, por empeño del obispo franciscano Antonio Trejo[91]. Su altura supera en mucho a la nave central del templo gótico y se extiende en horizontal hasta abarcar el ancho de las capillas laterales, pero además, también se estructura en forma monumental hacia el interior, en una retro fachada de orden gigante, con ricos capiteles y saliente cornisa que alberga dos pisos de esculturas de bulto redondo (los Padres de la Iglesia) y un gran medio relieve con la Presentación, que completa el significado total del programa iconográfico de fachada. Entre esta retro fachada y la de ricos mármoles del trascoro queda ese espacio ganado que se cubre y se centraliza con cúpula sobre pechinas, para pasar a convertirse, ahora sí, en el auténtico Santuario Mariano dentro del templo (figura 13).

El exterior se articula en tres calles, mucho más ancha y alta la central que las laterales, que acogen cada una de ellas una portada en relación directa de tamaño y complejidad: más pequeñas y sencillas las laterales, grandiosa y riquísima en materiales, decoración y significados, la central.

La calle central se adapta a la forma cóncava, cerrándose en cascarón y flanqueándose de dos poderosos órdenes de columnas pareadas (figura 14). Desde la portada principal, a la que luego nos dedicaremos en profundidad, preside el grupo en bulto redondo de Santa María de Gracia, imagen titular de la catedral, que también estaba colocada en el centro del retablo mayor. Es imagen sedente, con el Niño en sus brazos y está coronada de reina: una gloria angélica la rodea y a los lados parecen defenderla los arcángeles, Miguel y Gabriel, y el mismo Dios Padre la protege desde lo alto (figura 15). Esa visión celestial se completa con los

90 Ibídem. También es importante la primera aproximación de Gómez Piñol, E., «Jaime Bort y la fachada occidental de la catedral de Murcia: algunas consideraciones sobre la índole estilística de su diseño», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973.

91 Sánchez-Rojas Fenoll, Mª C., «La Capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia», *Homenaje al Profesor Juan Torres Fontes*, Universidad de Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987, pp. 1535-1545. Íd., «Teoría y práctica de un Barroco persuasivo al servicio de dos obras en la catedral de Murcia: el trascoro y la fachada principal», en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos,* (Ed. Germán Ramallo asensio), Universidad de Murcia, 2003, pp. 351-356.



Figura 13.
Espacio tras la fachada principal de la catedral de Murcia.

arcángeles, Rafael y Uriel, interpretado aquí como arcángel de la Salvación, ambos situados a uno y otro lado, sobre los segmentos de frontón[92]. Un relieve de la Asunción, sin marco, tal y como si el milagro estuviese sucediendo en el

92 San Rafael va acompañado de Tobías y Uriel, como ángel de la salvación, se representa como el Ángel de la Guarda, con el niño de la mano; de esta forma ambos guardan simetría entre sí y cierran el grupo de manera muy equilibrada.



Figura 14.
Fachada principal de la catedral de Murcia.
Potenciación del movimiento en planta.



Figura 15.
Fachada principal de la catedral de Murcia.
Detalle del grupo central.

momento, ocupa el cascarón de la exedra. Y la Cruz de Caravaca, principal reliquia de la Diócesis, se coloca en el centro, sobre la ventana principal. Aún en los laterales de la concavidad, se alojan San Patricio[93] y San Petronio de Bolonia[94]; uno por haber ayudado en la lucha contra el infiel y el otro, por creerse nacido en Murcia y por ello, ser otro ejemplo de la santidad de la tierra.

Como hemos dicho, esta calle central, cóncava y rematada en exedra, forma idónea para situar y proclamar la gloria de María, se flanquea por dos cuerpos de columnas gigantes y pareadas y entre ellas se colocaron los santos más convenientes para el momento espiritual, aún tridentino en que se vivía. Los Cuatro Santos de Cartagena, están colocados en dos pisos, en el cuerpo inferior:

[93] Este santo irlandés sin tener ninguna relación con la Diócesis de Cartagena, se eligió como titular de la colegiata de Lorca y antiguo patrón de Murcia, debido a que fue un 17 de marzo de 1452, cuando se celebraba su fiesta, el día en que los ejércitos lorquinos ganaron una importante batalla, la de los Alporchones, a los musulmanes de Granada, viendo la victoria como un milagro del santo.

[94] Según una antigua inscripción hallada en la iglesia de San Nicolás, de Murcia, se creía que este santo, obispo de Bolonia en la primera mitad del siglo V, había nacido en Murcia y por ello sería merecedor de un lugar privilegiado en la fachada de su catedral.

Isidoro, Leandro, Fulgencio y Florentina, se habían convertido en el legítimo orgullo de la tierra que les vio nacer. A principios del siglo XVII se había localizado su casa natal, a finales del XVI y por intercesión de Felipe II, se habían conseguido y trasladado a la catedral, a su presbiterio, las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina y los cuatro, presidían en grandes lienzos desde esa capilla mayor. Y en el cuerpo superior de esa soberbia estructura columnaria, los dos reyes españoles que habían alcanzado la santidad: Hermenegildo y Fernando. Este último lo hemos visto en la fachada de Jaén, protagonizando en Sevilla y aun en otros lugares importantes de otras catedrales; recordemos que había sido recomendación de la casa real. Pero aquí y formando pareja no hacen sino recordar la lealtad de la ciudad con el rey al que había ayudado a reinar y quien correspondía con su protección al Reino.

San Juan Bautista y San José, presiden las puertas de las calles laterales. Y en los extremos de cierre, en sendas hornacinas, se ubican Santo Tomás de Aquino y Santa Teresa y sobre ellos San Pedro y San Pablo, únicas esculturas reaprovechadas de la fachada anterior. Estas calles laterales se unen a la central por medio de alerones de ricos perfiles, donde se colocaron, dos a dos, los santos más o menos legendarios que daban cuenta del pasado de la Diócesis, fundamentándola en el tiempo. Son estos: San Basileo, que se tenía como el primer obispo de la Diócesis de Cartagena, consagrado como tal por el mismo apóstol Santiago[95], San Liciniano, otro santo obispo de la Diócesis que también se perdía en la noche de los tiempos. San Poncio Porcario, mártir oriundo de la tierra y por último San Ginés de la Jara, otro antiguo héroe cristiano de la diócesis, cuyo sepulcro y lugar en que vivió, a orillas del Mar Menor, gozó de una enorme devoción en toda la Edad Media, así como en los siglos XVII y XVIII.

Las Virtudes, teologales y cardinales, tienen también lugar destacado en la fachada: están acompañando a los santos y completando alegorías. Así, la escultura del Precursor está flanqueada por la Fe y la Esperanza, que resbalan por los curvos segmentos de frontón en que se cierra la puerta lateral izquierda; en la otra, a la derecha y acompañando a San José, están la Caridad y la Oración. Pero aun estas virtudes se completan con la Prudencia y la Justicia que aparecen a uno y otro lado de la Cruz de Caravaca.

Todo este rico programa se levanta sobre el zócalo de dura piedra basáltica negra y es ahí en ese lugar, ocupando los frentes de los plintos de columnas que forman la fachada, donde se ubican los Apóstoles y los Padres de la Iglesia, y como remate de todo, en la cima de la calle central, sobre el arco que cierra su exedra, se colocó la estatua de Santiago el Mayor, abrazado a la Cruz e iniciando una

95 En el Barroco se asistió a la máxima exaltación de los primeros obispos, siempre santos, con lo que se reforzaba la figura del cabeza principal de la Diócesis, al igual que se hacía con la del Papa de Roma. Véanse los casos de Granada, Almería, Guadix, Ávila, Astorga, etc.

genuflexión ya que, según se creía por historia legendaria, el puerto de Cartagena fue el primer lugar que pisó para iniciar la evangelización de España. Con todo esto era incuestionable que la Diócesis de Cartagena se colocaba sobre cualquier otra en antigüedad y en cualidad de quienes fueron sus primeros responsables.

Tras la detallada enumeración que hemos planteado, no debemos dudar que este programa iconográfico estuvo muy meditado por los hombres más eruditos de la época que, además de hacer de la nueva fachada el cartel expositivo de la antigüedad y solera de la Diócesis, demostraron estar muy informados de teología e historia del cristianismo. En esta amplia superficie el Cabildo expone ante el pueblo fiel cristiano una misiva de comprensión inmediata. Pero aún en la portada principal, bien diferenciada y destacada del resto, se iba a incluir otra misiva mucho más trascendente que sólo captarían los más preparados, aquellos que por su profunda inmersión en la Teología y Sagradas Escrituras estuviesen en nivel superior de conocimiento y pudieran interpretarla en todo su trascendente significado[96]. Acabamos de ver el caso de Valencia, pero en Murcia aún se va más lejos en complejidad.

La portada central

Ya Hernández Albaladejo en su monografía (1990) hablaba del programa iconográfico que debió existir junto a los cinco dibujos que se hicieron para los cimientos y fachada y que ahora están en paradero desconocido, salvo el que se conserva en el museo de Bellas Artes de Murcia que nos ha servido para establecer unas comparaciones a las que luego nos referiremos. Igual habrá pasado con el programa iconográfico cuya elaboración relaciona el citado autor y con toda lógica, con el secretario del Cabildo D. Bernardo Aguilar. Pero la auténtica base trascendente la aportó el jesuita Baltasar Paxarilla en el *Sermón Panegírico Histórico* que escribió y pronunció en 1734, justo cuando se estaba gestando la obra, ya la antigua fachada en el suelo y a punto de dar comienzo a la nueva[97].

El caso es que en la catedral de Murcia, la fachada como tal, y la portada central integrada en ella, tienen un tratamiento formalmente diferenciado, aunque iconográficamente complementario (figura 16). Aquello que horrorizaba y motivaba el negativo juicio de los críticos neoclásicos, esa mezcla de escalas en las columnas y, sobre todo, entre las que forman las tres portadas, mayores las

96 Su interpretación como referente al Templo de Salomón la expusimos en comunicación al XIV CEHA, celebrado en Málaga, 2002, Ramallo Asensio, G., «Referentes salomonistas e hierosolimitanos en la fachada de la Catedral de Murcia», *Correspondencia e integración de las artes,* pp. 389-406.

97 Paxarilla y Moya, Baltasar, *Sermón Panegyrico Histórico que predicó en…la festividad de la Dedicación de la Santa Iglesia de Cartagena…* Murcia, 1734, Imprenta Juan Martínez Mesnier.

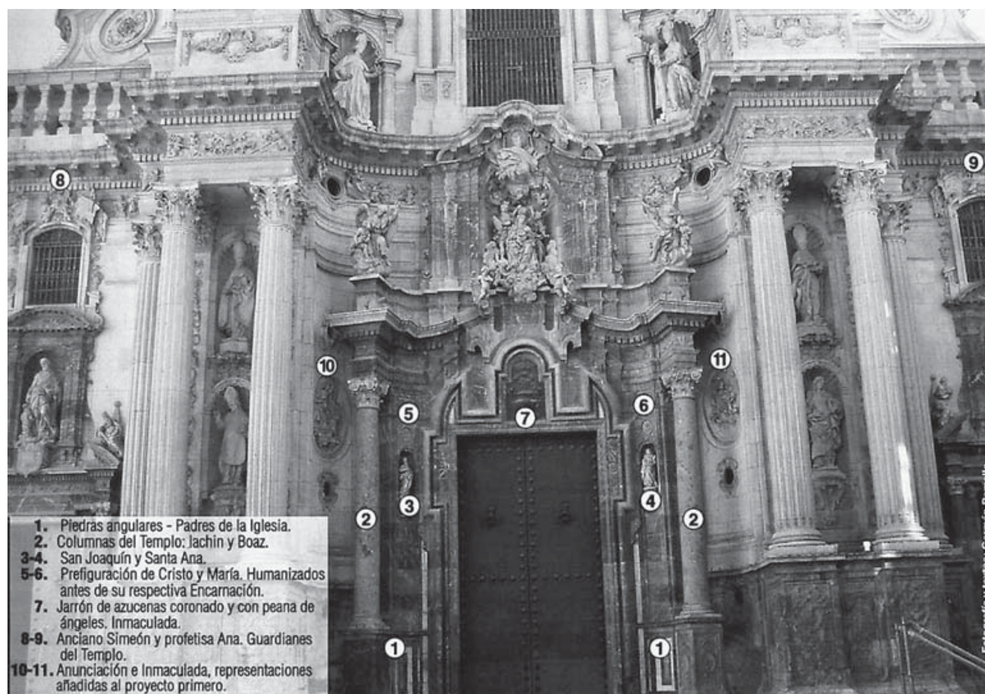


Figura 16.
Fachada principal de la catedral de Murcia. Portada central y principal.

de la central que las de las laterales, así como la policromía empleada en los materiales usados y los pequeños relieves que se disponen en los lugares más inesperados, chocaban y desagradaban mucho a aquellos que proponían la claridad compositiva de un Ventura Rodríguez. Sin embargo era fundamental para conseguir comunicar toda la riqueza informativa que los eruditos hombres del tardobarroco querían exponer a los fieles, en distintos niveles de comprensión.

Aún se siguió aquí el juego de los múltiples significados a los que tan aficionados eran los intelectuales, religiosos o laicos que formaban la sociedad más destacada del Alto Barroco[98]. Y en Murcia, lo tratado en grande, todo lo que se extiende por la fachada, era justo esa misiva de comprensión inmediata que pretendía la exaltación de María y de la Diócesis de Cartagena. Sin embargo en la portada y en otros lugares relacionados con ella, «en pequeño», se propone otra misiva mucho más compleja y sutil que va desde el homenaje al Rey

[98] Recordemos que esta fachada se estaba levantando al tiempo que el Palacio Real Nuevo de Madrid y los complicados programas que para él también se hicieron por el Padre Sarmiento. Plaza Santiago, F. J. de la, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Departamento de Historia del Arte, Universidad, Valladolid, 1975. Tárraga Baldó, M. L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Patrimonio Nacional, C.S.I.C., Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 1992.

Sabio, conquistador de Murcia y su equiparación al mismo Salomón, a los referentes al Templo que éste construyó bajo las indicaciones del mismo Yahvé, que, pese a haber sido destruido por tres veces y otras tantas reconstruido con otras formas y tamaño, seguía pesando como idea final en todo el orbe cristiano, siendo siempre el modelo al que finalmente se quería llegar[99].

La clara referencia de lo nuevo con lo bíblico, pasando por Alfonso X el Sabio queda evidenciada en el citado sermón del padre Paxarilla al relacionar directamente la iglesia catedral levantada en Murcia, tras la reconquista de la ciudad por Alfonso X el Sabio con el templo de Salomón y más aún, al Rey Sabio con el Rey Bíblico. Sus palabras son las siguientes: «*No es este el templo de Salomón antiguo; mas mucho ignora el que ignora serle de él moderno. No le igualó, mas no hubo quien más se acercase en sabiduría a Salomón que el rey D. Alfonso llamado el Sabio por excelencia...»;* con esta declaración queda claro que antes de iniciarse la fachada, aunque ya proyectada y quizás dibujada, y también definido su programa, se considera a la catedral de Murcia como el moderno Templo de Salomón. Y después continúa el erudito jesuita: «*Y si en la sabiduría fue tan parecido a Salomón, no lo fue menos en fabricarle a Dios un nuevo templo*», con lo que redunda en la primera idea. Pero todavía apura más los parecidos entre ambos reyes y, por consiguiente, ambos templos, cuando los relaciona por medio de su actitud ante María y concretamente por «*haber uno y otro escrito las alabanzas de María Santísima Nuestra Señora, Salomón en el Libro de los Cantares, y Don Alonso en el que escribió de loores de Santa María, cercenando el parangón: D. Alonso y Salomón, Salomón y D. Alonso, ambos fueron reyes sabios, ambos fueron reyes pacíficos, ambos fabricaron templo a Dios verdadero. Salomón en Jerusalén; D. Alonso en Murcia*». Así pues, desde las primeras palabras de este culto sacerdote están presentes la materialización mítica del Templo de Salomón y la veneración a María, las dos ideas que más pesaron y más se evidencian en la portada y fachada de nuestra catedral.

La *portada* principal se concibe y realiza como un organismo aparte, un microcosmos dentro del gran macrocosmos de la fachada. Se inserta en leve curvatura en la concavidad de la calle central y lo consigue, poniendo los plintos de sus columnas en diagonal con lo que empiezan a significarse del resto. La puerta es adintelada, pero está recorrida en todo su perímetro por un grueso

[99] Como ejemplo de ello cito tan sólo el libreto que en 1770, elaboró el Cabildo de la catedral Nueva de Cádiz, justificando los elevados gastos que venía originando la construcción de su nueva catedral, en el cual, son continuas las citas a la riqueza de materiales y suntuosidad del templo de Salomón: «*Del templo que consagró Salomón a tan elevado objeto sabemos por las Sagradas Escrituras contenía todos los primores del arte, lo hermoseaban todos los órdenes arquitectónicos, creyéndose entre los profesores un prodigio y maravilla de sus felices producciones...*». O también: «*aquel tan suntuoso y magnífico edificio, ya por raro y delicado de su incomparable arquitectura, ya por el valor de sus piedras y metales, y otros materiales exquisitos...*».



Figura 17.
Fachada principal de la catedral de Murcia. Detalle del jarrón de azucenas coronado y flanqueado por ángeles.

baquetón de perfil asimétrico que siempre ha llamado la atención de los estudiosos por encontrarlo extraño a los demás elementos empleados en el diseño, pero que ahora creemos poder interpretar en su justo significado. Fuera de ese baquetón quedan las pequeñas esculturas de San Joaquín y Santa Ana, padres de María, y englobado por él, por el baquetón, un jarrón de azucenas hecho en lámina de metal, ahora oxidado, pero antes brillante como el oro (figura 17).

Lo más llamativo de esta portada central son las dos columnas de jaspe rojizo que la flanquean, hechas a escala menor de las que conforman la fachada, aunque mayores que las de las portadas laterales. Son monolíticas y sin estrías, coronadas con capiteles compuestos.

Desde luego la dedicación a María está aquí muy presente y, como ya vimos atrás, comienza por la concavidad elegida para esta calle central. Pero esta concavidad de la calle central y principal de la fachada, también hemos de considerarla como referente directo al Templo de Salomón que, mediante las muchas deformaciones que se fueron produciendo a lo largo de la Edad Media «contaminado» en relatos, dibujos y otros vehículos iconográficos por la iglesia de la Anastasis y hasta por la misma Cúpula de Roca, había pasado a la imagen ideal de templo

circular, cubierto con cúpula, tipo que también se recoge en la pintura renacentista y barroca, y que fue modelo para los muchos sagrarios-expositores que se hicieron o se añadieron a los retablos más importantes de iglesias mayores y catedrales[100]. De igual modo había pasado a confundirse la Puerta Dorada de las murallas de Jerusalén con la del mismo Templo, esto es, puerta doble. Por ello, todas estas ideas e imágenes pesaban sobre los más eruditos asesores de arquitectos y promotores que se implicaban en la realización arquitectónica de un gran templo cristiano. Así, aquí en esta fachada de la catedral de Murcia, se funden la idea de templo mariano con la de Templo de Salomón, al tiempo que la imagen de la Ciudad Santa, a pesar de que su puerta de entrada era, y es, de vano geminado.

Ahora bien, la idea *salomonista* e *Hierosolimitana* no queda sólo ahí; al contrario, se completa con todos los elementos arquitectónicos y figuras que analizaremos a continuación. Lo más definitorio son las citadas dos columnas de jaspe rojizo que hay a uno y otro lado de la portada que ya, en lo específico de su color, están recordando a las broncíneas que había en el pórtico del Templo de Salomón denominadas como: Jaquín y Boaz que se describen en las Sagradas Escrituras con las siguientes palabras: «*Fundió dos columnas de bronce. Tenía cada una dieciocho codos de alto y un hilo de doce codos era el que podía rodear a cada una de las columnas... Alzó la primera al lado de la derecha y la llamó Jaquín (Iachin); luego la del lado de la izquierda, y la llamó Boaz*»[101].

Visto lo precedente, hemos de reconocer a los autores del programa iconográfico de la fachada catedralicia murciana un buen conocimiento de las fuentes antiguas, pues se elige para estas importantes columnas que habían de presidir la fachada y definir la idea de Templo, el fuste liso y para el material que las forma, el jaspe rojizo, o sea, el color que más puede acercarse y recordar al bronce de las auténticas y originales del templo, a Jaquín y Boaz. Estas columnas resultaron ser uno de los más grandes empeños de la fachada ya que se rechazaron dos pares de ellas, sacadas de las mejores canteras de la Región que el mismo Jaime Bort inspeccionó y eligió, hasta conseguir la calidad, textura y color que se precisaban.

Pero este referente a los primeros tiempos del pacto con Dios y al primer Templo, se coloca sobre toda la base teológica doctrinal de la Iglesia, expresada en los Cuatro Padres de la Iglesia Latina: San Jerónimo, San Ambrosio, San Gregorio y San Agustín, que ocupan los frentes de los plintos sobre los que

[100] Ramírez Domínguez, J. A., y otros. *Dios Arquitecto*, Ed. Siruela, Madrid, 1984. este autor se ha interesado por el tema y ha publicado varios artículos sobre él. Destaca como final el reseñado.

[101] Aclaremos antes de continuar que, según hemos visto en la descripción, las columnas primeras y por tanto las hechas en tiempos de Salomón, no eran ni torsas, ni de la forma de las que luego se denominaron salomónicas, sino de bronce y fuste liso; y así, de esta misma forma, las reprodujo Juan Caramuel en su libro de *Arquitectura civil recta y oblicua considerada y dibujada en el templo de Jerusalén*.

descansan. Estos plintos están colocados en esviaje respecto al plano de la fachada, esto es: muestran su esquina hacia el frente y a uno y otro lado se disponen los padres. Semejante colocación está justificada por la concavidad en la calle central, pero también podemos interpretarla como el deseo de mostrarlos como «piedra angular» de la Iglesia, sustento y razón contemporánea del Antiguo Testamento, materializado en esas columnas del Templo.

Hemos dicho antes, y así lo estamos viendo, que la calle central se dedica a la exaltación de la Virgen: ella ocupa el centro geométrico en ese apéndice que desde el primer piso se adentra en la base del segundo, y ella culmina en el cascarón, en el momento de su asunción.

Pero si perseguimos una lógica secuencia en el tiempo, la primera alusión a María debería ser la de su Milagrosa y Purísima Concepción y así fue. Ahora bien, este concepto se expresó de forma tan intelectual y teológica que luego hubo de explicitarse, como más adelante veremos.

Como sabemos, la concepción de María se produjo tras el anuncio a San Joaquín y Santa Ana, sus padres terrenales que ya eran ancianos, y después del abrazo de éstos ante la Puerta Dorada de Jerusalén. De esta forma, por medio de la representación figurativa de ese abrazo, se simbolizaba la Inmaculada Concepción de María durante el siglo XV y XVI[102]. En el Barroco decayó este modo de representación ya que llevaba a la creencia que María había sido concebida por un beso de sus padres y se adopta la figura de María entre nubes y rodeada de ángeles que portan los símbolos de la letanía que tan bien expresaron nuestros pintores y escultores. Pero aquí, en la portada, parece querer volverse a la idea del abrazo para informar de la trascendental idea y para ello se sitúa a uno y otro lado de la puerta principal, la Puerta Dorada, a los santos protagonistas: Joaquín y Ana: ambos adoptan una actitud de sorpresa al recibir la noticia del ángel. Y alrededor de esa puerta parece materializarse su abrazo en ese sinuoso baquetón que la rodea, incluyendo en su parte superior el fruto obtenido: el jarrón de azucenas coronado y rodeado de ángeles; esa corona y esos ángeles dan la clave para la interpretación[103].

Así pues la puerta central de la catedral de Murcia se convierte en la de la mismísima Ciudad Santa, *Puerta Dorada*, pues así lo era, mezclándose también

[102] Véase nota 81.

[103] El baquetón siempre se ha interpretado como algo extemporáneo y extraño a la estética que domina en toda la fachada. Y en cuando al jarrón de azucenas se ha tomado como el emblema del Cabildo. Ante esto, hemos de afirmar que efectivamente el escudo del Cabildo en las catedrales y colegiatas españolas es el jarrón de azucenas, pero también hemos de comprobar ante éste que es el único de entre los muchos que vemos en la fachada, que está coronado con corona real y flanqueado por los ángeles. Luego, se ha de leer con otro significado.

con la del propio Templo de Salomón, al estar precedida y flanqueada por las columnas que le definían. Con ese Jarrón de Azucenas, abrazado por el baquetón y situado sobre la puerta principal y a los pies del grupo de María con el Niño, entronizada y coronada, se quiso evocar la Gracia en que María fue concebida, y su Natividad sin pecado y para ello, se le diferenció de forma notoria respecto de las otras representaciones de jarros con azucenas que vemos repetidos hasta tres veces por la fachada, una de ellas, incluso, como remate de su calle central y que no son otra cosa, en estos casos sí, que reiteración del escudo del Cabildo. Esa diferencia radica en el material con que está hecho: una lámina de bronce dorado, la ubicación sobre la puerta que también estuvo dorada y que identificamos con la *hierosolimitana* y por fin, el enriquecimiento iconográfico ya que es el único ramo de azucenas que aparece coronado por corona real cerrada y flanqueado en la base por unas cabecitas de ángeles entre nubes. Esa misma corona es la que lleva Nuestra Señora de Gracia, situada inmediatamente encima, ocupando el centro de toda la fachada.

También el padre Paxarilla hace unas reflexiones sobre la jarra con azucenas y nos diferencia bien la dedicada a María de la dedicada al Cabildo. La del Cabildo representa su castidad y pureza, de duración perpetua al presentarse en jarra con agua. Sin embargo las azucenas que representan a María lo hacen en la Gracia de su Santísima Natividad, auténtica y original dedicación de la catedral de Cartagena en Murcia: «*Muchas son* –nos dice el culto padre–, *principalmente en nuestra España, las catedrales dedicadas a esta Señora; mas ninguna, que yo sepa con este título "De Gracia". Las más lo están a su Asunción Gloriosa; esta a su Santísima Natividad. Las otras celebran su Gloria, esta su Gracia*». Así pues es la Gracia de la Titular la que se quiere manifestar en ese jarrón de azucenas, coronado y hecho en bronce dorado que es en verdad lo que preside todo el conjunto desde el centro de la portada principal.

Las esculturas de los padres de la Virgen son mucho más pequeñas que las del resto de la fachada y de un blanco muy puro; reflejan en el rostro una fuerte emoción interna y están movidas con agitación comparable a la intensidad del milagro que está sucediendo en ellos. Pero la sutileza teológica del responsable o responsables del programa aún se expresa en otro detalle. Sobre las hornacinas que los acogen, vemos unos medallones en que se alojan dos bustos, uno de un hombre y el otro de una mujer, ambos jóvenes, que deben interpretarse como las figuras de Jesús y María existentes desde toda la eternidad y antes de encarnarse para la Redención (figura 18). El apoyo teórico de ambos lo encontramos en el Evangelio de San Juan para Jesús: «*Al principio era el Verbo y el Verbo estaba en Dios y el Verbo era Dios. El estaba al principio de Dios*»[104] y en el

[104] *Sagrada Biblia*, Nácar-Colunga, BAC, Madrid, MCMLXIII, Evangelio de San Juan, vrsc. 1 y 2, p. 1.100.



Figura 18.
Tondo sobre la hornacina de San Joaquín:
Cristo como Verbo en Dios.



Figura 19.
Fachada principal de la catedral de Murcia.
Dibujo de época de la construcción.

Libro de los Proverbios, para María: 22 «*Diome Yavé el ser en el principio de sus caminos, antes de sus obras antiguas*. 23 *Desde la Eternidad fui yo ungida; desde los orígenes, antes de que la tierra fuese*»[105]. Con estas presencias en el remate de las hornacinas, encerrados en esos medallones, se coloca en su justo papel a San Joaquín y Santa Ana: el de meros instrumentos de Dios, pero al mismo tiempo y por lo mismo, se les eleva por encima de los otros santos, colocándoles en el lugar privilegiado que, justo en el primer tercio del siglo XVIII, habían ocupado[106].

Pero como hemos avanzado en las páginas precedentes, esta representación tan intelectual de la Inmaculada Concepción de María y su Natividad en Gracia, no debió convencer del todo al total del Cabildo que quizás la consideró incomprensible para el común de los fieles que se habían de «instruir» por medio de la fachada. Y lo podemos considerar así al contemplar los dos medallones elipsoidales que hay en la parte externa de las columnas, en los cuales se labraron las

[105] *Op. cit*., Proverbios. La sabiduría en la creación. Vers. 22 a 30, p. 672.

[106] Es bien cierto que los padres de la Virgen, como tales dos, no sólo Santa Ana, venían recibiendo una potenciación de su culto desde finales del siglo XVII y sobre todo se nota en el primer tercio del siglo XVIII. Son muchas las esculturas de San Joaquín con la Virgen niña, así como las importantes capillas que se levantan en su honor en varias catedrales españolas (p. e. Huesca).

representaciones de La Anunciación y la Inmaculada. Estos relieves son a todas luces diferentes a los que ornamentan el resto de la fachada y además, no se representan, no existen, en el único dibujo original que se conserva que, por lo demás, es muy minucioso y fiel al conjunto de lo que ahora vemos (figura 19). Y por si esto fuera poco, aún hay otro motivo para considerarlos de realización posterior a la del paramento que los acoge y es que están excavados en él, sin el rico y saliente marco que envuelve a todos los demás relieves o vanos, por pequeños que estos sean. Se trataba con ello de dar una clave sensible de la Inmaculada Concepción, frente a la muy intelectual que se había elaborado; una imagen a la que ya estaban todos acostumbrados y que, para conseguir la necesaria simetría se acompañó de la citada Anunciación.

Esto no es todo, aún nos quedan por reseñar otros pequeños detalles que citan directamente al mismísimo templo de Jerusalén, como referente mítico: la fachada como Templo. Y así, sobre las ventanas que continúan las portadas laterales hasta la cornisa, a uno y otro lado y dentro del copete que las enmarca, veremos otros dos medallones con pequeños bustos: el de la izquierda corresponde a un anciano de aspecto y atuendo hebraicos, con gorro típico y luengas barbas y el de la derecha, a una mujer de edad, con manto sobre la cabeza: son los guardianes del templo que vigilan desde lo alto, son Simeón (figura 20) y Ana (figura 21), el sabio anciano y la profetisa que reconocieron la naturaleza divina de Jesús al momento de su presentación en el Templo[107].

El eco de Murcia en la concatedral de Logroño

La ciudad de Logroño queda a media distancia entre Calahorra y Santo Domingo de la Calzada, localidades cabeza de Diócesis, cada una con su catedral. Desde el siglo XIII al XVI se habían configurado en esta ciudad tres importantes templos: uno colegial, Santa María de Palacio, y los otros dos parroquiales: Santiago y Santa María de la Redonda, aunque esta también con rango de colegial, unida a la de San Martín de Albelda, desde 1435[108]. Pese a la antigüedad como colegiata del primer templo, La Redonda logró en 1727 el reconocimiento de Insigne Colegial y es que, durante todo el siglo XVII se habían ido

[107] Estas dos pequeñas cabezas han sido identificadas también como Zacarías e Isabel; aunque así fuera, ello no quita para la interpretación salomonista que proponemos: Fernández Molina, F., *Visita a la catedral de Murcia,* Ilmo. Cabildo de la Catedral, 2008, pp. 21. Ante esto, aún hemos de aclarar que, efectivamente, la representación del Anciano Simeón como personaje aislado no es muy frecuente, se solía representar en la escena de la Presentación, pero la encontramos también en el ático de un retablo dedicado a la Virgen, en la Capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, en La Redonda, Logroño, de cronología muy cercana a la fachada de Murcia.

[108] Rugo de Seya (Ruperto Gómez de Segura), *Las parroquias de Logroño*, 2ª Ed. Ayuntamiento de Logroño, 1941.



Figura 20.
Fachada principal de la catedral de Murcia. Detalle del anciano Simeón.



Figura 21.
Fachada principal de la catedral de Murcia. Detalle de la Profetisa Ana.

realizando obras en ella que la preparaban para convertirse en el más importante templo de la ciudad y llegar a ser declarada concatedral[109]. Sin entrar a pormenorizar demasiado, apuntemos que a finales del siglo XVI se había bajado el coro[110]. Entre 1625-29 se había abierto en su testero, lado epístola, una capilla financiada por el obispo D. Pedro González Castillo en la que se ubicó el Santo Cristo y el mausoleo del propio obispo[111]. Más tarde, pero aún en ese siglo, se había construido espaciosa sacristía, conectándola a su testero, lado evangelio por lo cual, solo había ya que comunicar los dos espacios, para conseguir la girola tan necesaria en las catedrales para sus ceremonias y procesiones[112]. Para 1684 se construyó un fastuoso retablo mayor, centrado por el Árbol de Jesse al que se incorporó la titular, Santa María, Virgen sedente con el Niño, de hacia principios del siglo XVI[113]. También desde finales del siglo XVII, hasta 1709 se llevaron a cabo las nuevas estructuras arquitectónicas que enmarcan las puertas laterales del templo: una dedicada a San Marín y la otra a la Asunción[114]. Pero fue avanzado ya el siglo XVIII y tras ese reconocimiento de Insigne Colegial, cuando se abordó la obra más importante que habría de hacerse en toda la Diócesis, incluidas sus dos catedrales y que colocó a este templo a la cabeza de los demás (figura 22).

Era una obra muy ambiciosa que pretendía conseguir un gran espacio en el trascoro, la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, y una espectacular fachada occidental, con complejo y rico programa iconográfico, de planta cóncava y situada entre torres (figura 23). La Virgen titular despertaba mayor devoción que la propia Santa María de la Redonda, ubicada en el retablo mayor. En 1616 se había fundado la Cofradía que se encargaba de potenciar su culto que ya venía siendo importante desde principios del siglo anterior[115]. Se trata de una imagen de la Virgen, de pie y con el niño en brazos, de tamaño natural que puede relacionarse con la estética hispanoflamenca de finales del siglo XV.

109 Sainz Ripa, E., *Santa María de la Redonda. De iglesia parroquial a iglesia concatedral. Siglos XII-XX*, Ayuntamiento de Logroño-Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2002.

110 En 1596 lo acordó el Cabildo y se llevó a cabo el traslado en 1607. Sain Ripa, E., *op. cit.,* p. 70.

111 Ibídem, pp. 177-182.

112 Eso se consiguió en la década de los ochenta del siglo XIX, después de que a mediados de ese siglo (1852) y a petición de la reina, fuese la Redonda elegida entre las iglesias de Logroño para elevarla al rango de catedral. Intento fallido que sólo se cumplió a medias, cuando en 1959 fue declarada como iglesia concatedral.

113 Lo hizo a toda costa el canónigo Juan Bautista Espinosa, siendo su artífice Francisco de la Cueva, según trazas de José de Tobar. Ibídem, pp. 77-80.

114 Este santo era el titular de la colegiata de Albelda a la que estaba unida la de Logroño. Ibídem, pp. 191-192.

115 Este Libro de Cuentas es de la Cofradía de la Virgen de los Ángeles y de sus esclavos que está fundada en la Colegial desta ciudad de Logroño. Año 1616. Ibídem, p. 85.



Figura 22.
La Redonda, Logroño. Fachada principal.

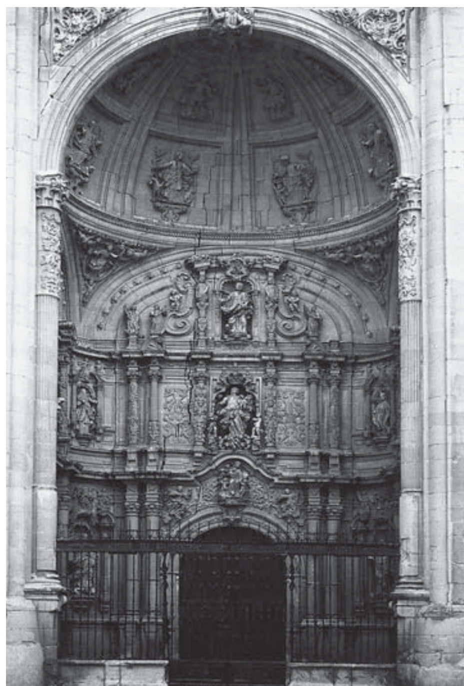


Figura 23.
La Redonda, Logroño. Detalle de la fachada principal.

A mediados de 1742 se comenzaban las obras, siendo dirigidas por Juan Bautista de Arbaiza, maestro al que pronto se le suman Ignacio Ibero y Martín de Beratúa. En 1746, presentaba el primero de ellos un proyecto para la capilla de los Ángeles. Toda la magna empresa se pudo llevar a cabo gracias a la generosa donación del obispo D. José Espejo y Cisneros, nacido en Alhama de Murcia, que dedicó sus caudales para ello[116]. Además hubo cuantiosas aportaciones de particulares e importante ayuda del Ayuntamiento de la ciudad. Este franqueó parte del terreno que ocupan las torres, proporcionó árboles para el zampeado y cantera para los cimientos y además, desembolsó cien doblones, para colocar en la portada a su glorioso patrón, San Bernabé[117].

[116] Había nacido en Alhama de Murcia, en 1667. Fue arcediano en Málaga, obispo de Orihuela de 1714 a 1717 y, desde este año al 47 obispo de Calahorra-La Calzada. Así pues, cuando en el año 1742 decidió financiar la ampliación, fachada y torres, ya se venía construyendo la magna fachada de Málaga y llevaba seis años levantándose la de Murcia con su espacio trasero dedicado a la Virgen y a su muerte, tras once años de trabajo continuado y a buen ritmo, estaba terminado todo el monumental cuerpo bajo.

[117] Se da noticia de todo esto en cabildos de 19 y 22 de junio de 1762, una vez terminada la obra. Se dice además que el Ayuntamiento «avia dado permiso para poner filas de piedra delante de las torres y desempedrar mucha parte de la Plaza para ponerla en disposición de que las aguas no ofendiesen a la Capilla», ACL, Libro de Actas, 1756-65, fol. 270.



Figura 24.
Interior de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles: trascoro de La Redonda.

En cuanto a la autoría, solo se sabe que Arbaiza presentó el proyecto para la capilla de los Ángeles, pero se desconoce quién sería el tracista de la fachada, ni el autor de su programa iconográfico. Lo que sí es cierto es que se quería superar a cualquiera otra de las iglesias catedrales de la Diócesis y aun a cualquier templo del entorno. En las torres se plasmó una estética que se haría dominante en toda La Rioja y se había estrenado en la iglesia de Santo Tomás, de Haro, dando luego ejemplos tan descollantes como en Santo Domingo de la Calzada. También la fachada superó a todas en cuanto a tamaño, originalidad de trazado, densidad decorativa y número de esculturas y relieves. Y por último se conseguía la ampliación del templo con ese espacio trasero, cubierto con cúpula y linterna: el fracaso de Calahorra debió estar presente, pero asimismo, el alcance de lo que se estaba construyendo en la catedral de Murcia y ya se terminaba en la de Valencia. De hecho se pueden establecer muchos paralelismos entre las fachadas y capillas de Murcia y Logroño, ambas convertidas en santuario mariano. En Logroño se decora el espacio aún con mayor profusión (figura 24), ya que se pintó la cúpula con la Gloria de María[118] y se ubicaron santos en dos pisos, en

[118] Se llevó a cabo esta pintura en 1762, una vez concluida la obra de arquitectura y fue su autor José Vejés. Moya Valgañón, J. G., *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, Madrid, 1986, t. II, p. 305 y ss.



Figura 25.
La Redonda, Logroño. La Caridad y, en el frente de la repisa, el Niño Jesús en clípeo elipsoidal.



Figura 26.
Detalle del clípeo que acoge al Niño Jesús en la repisa de la Caridad.



Figura 27.
La Redonda, Logroño. Puerta de acceso al templo. Puerta Dorada, con los símbolos de la Letanía.

las ocho pilastras que configuran la estructura y sujetan la cúpula. Además del retablo que preside con la venerada imagen de la Virgen de los Ángeles, cuatro más se alojaron en los lóculos más próximos a él, quedando los dos de ángulos opuestos como espacios de acceso a las torres y el frontal, a acoger la portada principal, dorada y que está decorada con los símbolos de la Letanía y sobre ella, se abrió la tribuna que ahora preside un retrato de aparato del insigne bienhechor.

En la fachada preside la Virgen con el Niño coronada con corona de reina de gran tamaño que bajan los ángeles, enviados por el Padre que irrumpe desde la clave entre el Sol y la Luna. Sobre ella, en el ático, San Bernabé, el considerado décimo tercer apóstol que se había convertido en Patrón de Logroño y a quien había que colocar por acuerdo con el Ayuntamiento[119]. En el cascarón se sitúan los evangelistas y cuatro arcángeles. En las calles laterales los santos titulares de la catedrales vecinas, además de San Prudencio y San Félix. Y San Pedro y San Pablo, a los lados de la portada. Pero quienes quedan más cercanas al fiel, ubicadas en las enjutas y sobre la portada principal: la Puerta Dorada con las letanías en relieve, son las Virtudes Teologales, presididas por la Caridad y en la peana de esta última, en un marco elipsoidal, el Niño Jesús (figuras 25 y 26), representado como recién nacido[120]. Así pues, la Caridad, el Amor de Dios a los hombres se convierte en motivo principal de la fachada, ilustrando aquello de: «Porque tanto amó Dios al mundo, que le dio su unigénito Hijo, para el que todo el que crea en Él no perezca, sino que tenga la vida eterna» (Juan, 3.16)[121]. Y también, como episodio mariano, completa la misiva que comienza con la pureza inmaculada de María, reflejada en las alegorías de la Puerta Dorada (figura 27), continúa con la Encarnación, el Niño en ese clípeo y culmina con la Asunción-Coronación, en el centro de la fachada.

[119] El día en se celebraba su festividad las tropas de la ciudad frenaron el avance de las tropas francesas que, enviadas por Francisco I de Francia, habían entrado por Pamplona, llevando una avanzada victoriosa. La hazaña se tomó como milagro del Santo que desde entonces se convirtió en el Patrón de la ciudad, jurándose el Voto que comprometía a varios actos y de entre ellos, el traslado a la Redonda en procesión cuando se celebraran las fiestas en su honor.

[120] La presencia aquí de este delicioso relieve es sorprendente, si bien no es caso único entre las catedrales españolas ya que, en la fachada principal de la catedral de Oviedo, cuando tras el destrozo de un rayo, caído en 1723, se arregló la torre y actualizó su portada, se colocaron dos relieves, también en marco elipsoidal, conteniendo a Jesús recién nacido, el uno y a San Juanito, el otro. Ramallo Asensio, G., *El Barroco*, en AA. VV., *La catedral de Oviedo,* Ediciones Nobel, Oviedo, 2000, pp. 139-217.

[121] *Sagrada Biblia*, Nácar-Colunga, B.A.C., Madrid, MCMLXIII, p. 1.103.

ARQUITECTOS DEL BARROCO EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
Universidad de Málaga

Al hablar de arquitectos del Barroco en la Catedral de Málaga no he olvidado que el tema principal es la Catedral en su segunda etapa, pero quiero presentarla a través de los tres arquitectos que trabajaron más intensamente en ella, mostrando inicialmente su actividad con unas breves pinceladas para después situarlos en el proceso constructivo de la obra.

También quiero indicar que el Barroco en la Catedral de Málaga es un resultado, en gran parte, historicista, ya que el Cabildo, empeñado en salvaguardar la unidad formal, solicitó, o más bien impuso, al maestro responsable de los planos de la extensión de la Catedral en el siglo XVIII que se atuviera a las formas de lo ya existente. Estilísticamente, pues, no hay un corte con la obra del siglo XVI en el interior, que se diferencia discretamente en la decoración de las bóvedas, al utilizar formas más naturalistas; sí se permitieron diseños más barrocos en la fachada principal. Y esos criterios fueron acatados por todos los arquitectos que trabajaron en la fábrica barroca de la Catedral.

Por eso es conveniente hacer una introducción a la obra renacentista, que marca las pautas.

Introducción

Conquistada Málaga a los musulmanes el 18 de agosto de 1487, su mezquita aljama fue consagrada en iglesia cristiana bajo la advocación de Nuestra Señora de la Encarnación, y en ella, seis meses después, se erigió la Catedral.

Durante años se siguió utilizando el viejo edificio de la mezquita adaptado al culto cristiano. Medina Conde indicó que «*El Ilmo Señor Toledo, como primer obispo, fue el que la comenzó a adornar y aún a darle forma de Templo, haciendo sus correspondientes altares*»[1], y hubo otros cambios, muy sumarios pero significativos,

[1] Medina Conde, C.: *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde 1487 de su erección hasta el presente de 1785.* Málaga, 1878, edic. facsímil ed. Arguval, 1984, p. 16.

pues las escasas rentas de la fábrica le impidieron realizar grandes proyectos. La transformación afectó a la orientación pues de las cinco naves de la mezquita, presumiblemente perpendiculares al muro de la *qibla*, se cegaron las arquerías de la adosada al muro este y se reservó para sacristía convirtiéndose en testero de la iglesia, con comunicación con el exterior y con la capilla mayor instalada en el centro de la nave contigua. Así quedaba orientada canónicamente al dar su nueva cabecera al levante. Se dispusieron capillas para enterramientos, que fueron circundando el recinto, (la de San Gregorio es la única que se ha conservado), el sistema de cubierta se modificó con el posible abovedamiento del presbiterio y en el centro de la nave principal se colocó un coro que redujo el espacio para los fieles, indicando un informe de 1524 que la catedral era muy pequeña y no cabían en ella las gentes en las fiestas y días principales. Para su acceso se abrió una puerta en el muro norte que cerraba el patio, que era incómodo al tener que salvar un desnivel, pero así se podía aprovechar una buena parte del patio como claustra para uso exclusivo del clero, y esa puerta ya se utilizaba en 1498[2].

Exteriormente sólo se construyó una portada representativa del nuevo culto cristiano, sobre la puerta que ya había abierto D. Pedro Díaz de Toledo. Pero la portada se empezó en 1514, en el obispado de D. Diego Ramírez de Villaescusa de Haro[3] y se remató en 1525, bajo la prelatura de D. César Riario, cuyo escudo y sello ostenta, quedando muy oscurecida en su imagen la participación de D. Diego Ramírez. Su estilo es el gótico de los Reyes Católicos, estilo oficial de la Iglesia de entonces, que se identifica con las formas exuberantes y flamígeras importadas del norte de Europa.

Respecto al autor o autores de la portada se ha relacionado con el estilo de Pedro López (que era maestro de la Catedral de Jaén desde 1494) o del maestro del Obispo Fuente del Sauce, que podría ser el mismo, y no sería extraño dado que aquel maestro dirigió la nueva catedral de Málaga en los primeros momentos. Asimismo se relaciona con maestros que trabajaron en las obras de Granada y Sevilla como Jorge Fernández o Juan Guas, así como con el taller de Simón de

2 Suberbiola, J.: «La portada gótica de la antigua mezquita-catedral de Málaga, hoy del Sagrario (1514-1525), *Boletín de Arte* nº 16, Universidad de Málaga 1995, p. 114.

3 El obispo D. Diego Ramírez de Villaescusa de Haro que ocupó la sede de Málaga entre 1500-1518, residió muy esporádicamente en su diócesis (tuvo importantes cargos, siendo confesor y capellán mayor de Dª Juana y D. Felipe el Hermoso) pero a pesar de sus ausencias y la escasez de las rentas afrontó proyectos de importancia. En Antequera inició las iglesias de Santa María y San Agustín. En Málaga el más significativo fue esta simbólica portada. La empezó en 1514, después de incorporarse tras un largo viaje (1506-13) del que traería el proyecto, puesto que empieza inmediatamente y aunque marcha en 1515 a Valladolid para tomar posesión de la presidencia de la Chancillería, las obras de esta Portada Nueva o del Perdón, continuaron con su Provisor pues él ya no volvió a Málaga. Natural de la provincia de Cuenca, al contemplar la posibilidad de cambiar su sede malacitana por la de Cuenca, que ocupaba el anciano cardenal de San Jorge, D. Rafael Riario, residente en Roma, consiguió la permuta en 1518. (Olmedo, F. G.: *Diego Ramírez Villaescusa (1459-1537)*. Madrid, Editora Nacional, 1994, pp. 63, 109 y ss.)



Figura 1.
Málaga. Portada de la Catedral-mezquita y detalle del retablo de Santa Bárbara.

Colonia por sus relaciones con la portada de Aranda de Duero[4]. Suberbiola indica que Villaescusa debió pensar en realizar esta emblemática portada durante su estancia en la corte, de 1506 a 1513, pues al volver comienza inmediatamente la obra. Entre 1512-13 había prestado servicios al cardenal regente Cisneros y pudo ser un maestro cualificado del círculo del cardenal, tanto los que trabajaban en la metropolitana de Toledo como los de la Capilla Real (ambas fábricas le incumbían) quien proyectase la portada. Es probable que fuese Egas, como maestro mayor de trazas de los Reyes Católicos y presente en estos círculos. También es plausible la hipótesis de Pérez del Campo que considera podría ser obra del picardo Nicolás Tiller, documentado en Málaga en 1524 con la ejecución del retablo de Santa Bárbara, cuyas semejanzas formales con esta portada son notables, y que identifica con Nicolás de León[5]. Las relaciones estilísticas con el retablo son evidentes y es otro nombre a tener en cuenta, que podría entroncar aquí como ejecutor (figura 1).

El programa iconográfico de esta portada de la Catedral-mezquita, dedicado a la Encarnación, misterio que expresa la concepción virginal de María, negado por el

4 Chueca Goitia, F.: *Historia de la arquiectura española. Edades Antigua y Media.* Madrid, ed. Dossat, p. 627. Torres Balbas, L.: «Arquitectura gótica». *Ars Hispaniae,* VII. Madrid, ed. Plus Ultra, 1952, p. 354. Galera Andreu, P.: *Historia de Jaén.* Jaén, Diputación, 1982, p. 583.

5 Suberbiola Martínez, J.: «La portada gótica…», p. 119. Pérez del Campo, L.: «Nicolás Tiller y el retablo de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga», *Baética* nº 8, Universidad de Málaga, 1985, p. 81.

Islam, se inscribe en las formulaciones de la teología redencionista expresando argumentos que fueron de gran eficacia en la conquista del reino de Granada[6]. Con sus imágenes, que preside la Encarnación, esta portada corroboraba el sentido mesiánico de la reconquista y la restauración de la fe, de la que los Reyes Católicos habían sido artífices, y este mensaje ideológico iba dirigido no tanto a los musulmanes vencidos, como a los vencedores cristianos, a los que se les mostraba por qué luchaban y se les confirmaba en la verdadera fe. Estos argumentos se utilizarían años después de la Reconquista. Pero desde entonces los reyes Isabel y Fernando fueron considerados los restauradores de la fe católica, y la clave fue el misterio de la Encarnación[7]. La cara interior, que daba al patio, también estaba labrada, presentando ornamentación y emblemas heráldicos, que permiten fechar esta zona entre 1515-20[8].

A pesar de esta simbólica pieza, el viejo edifico islámico, incluso con los cambios que se habían llevado a cabo, no satisfacía al Cabildo y a los provisores, porque el obispo estaba ausente, por lo que se pensaba en una nueva iglesia. Desde 1524 el Cabildo estaba ahorrando para construir una Catedral de obra nueva «*que se guarden los mrs. que tiene e tuviese la dha Iglesia para con ellos començar la capilla principal*», obra que ya estaba decidida en 1525, al indicar el provisor D. Bernardino Contreras en la sesión capitular, *que «para hacer la Capilla Principal, se habían de tomar çiertas casas de las que el Cabildo tiene de merçed de sus Altezas para en que vivan los Beneficiados»*, por tanto sabía dónde debía emplazarse la cabecera, lo que suponía si no la existencia de un proyecto, al menos contactos con maestros que le hubieran asesorado. Contreras, que había sido clérigo de Burgos y desde 1518 notario en Roma con el cardenal Rafael Riario, donde contactaría con las formulaciones del Renacimiento, tomó posesión en Málaga en 1524 y fue uno de los grandes impulsores de la Catedral[9]. En marzo de 1528 expuso claramente al Cabildo su pretensión de edificar una nueva Catedral, para lo cual había mandado hacer «*una demuestra y traça*» y hecho venir a Enrique Egas «*para que viese la dha traza como para que viese el lugar e sitio donde la dha Iglesia se ha de edificar*». Egas estaba acompañado del maestro de cantería Pedro López, y la defendieron vivamente, contestando a las preguntas formuladas por los cabildos religioso y civil allí reunidos, acordándose el

6 López de Coca Castañer, J. E.: *La tierra de Málaga a fines del siglo XV*. Universidad de Granada, 1977, pp. 71 y ss.

7 Camacho Martínez, R.: *Arquitectura y símbolo. Iconografía de la Catedral de Málaga.* Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, 1988, pp. 20-32.

8 Suberbiola Martínez, J.: «La portada gótica…», p. 131.

9 A.C.M. (Archivo de la Catedral de Málaga), Leg. 1024 Actas Cap. (1518-1528) vol. 6, fols. 106v y 150v, Pérez del Campo, L. y Romero Torres, J. L.: *La Catedral de Málaga*. León, edit. Everest, 1986, pp. 4-5. (La portada gótica y las inmediatas alusiones a la capilla principal han permitido a los autores proponer la existencia de un frustrado proyecto gótico para la Catedral). Suberbiola Martínez, J.: «La portada…, pp. 123-125. De la secuencia de la documentación y la presencia de Contreras el autor deduce la terminación de la portada gótica en la Catedral-mezquita y un nuevo proyecto que sería la obra renacentista.

comienzo de la obra, que dirigiría López, conforme a la traza presentada, que fue firmada por los maestros y el provisor. Inmediatamente Alonso Fernández y Martín Ruiz, albañil y carpintero respectivamente procedieron a tasar las casas[10].

Hasta 1539, en que muere López, en la Catedral de Málaga éste había realizado toda la importante obra de cimentación de la capilla mayor, las criptas y levantado parte de los muros, una obra muy sólida resuelta exteriormente con una acusada escocia en su base, e interiorizando los estribos.

En esas fechas se pensaba continuar con las obras pues el alarife Juan Rodríguez había visitado y medido las posesiones del Cabildo[11], pero, coincidiendo también la muerte de Riario en 1540, se detuvieron las obras, hasta la llegada del nuevo prelado, el dominico Fray Bernardo Manrique, quien nombrado en mayo de 1541 llegó a Málaga en marzo de 1542[12]. Así pues, en momentos de sede vacante y sin maestro mayor es muy posible que se recurriera a Siloé. Desde 1536 era Deán de la Catedral D. Fernando Ortega, que fue Chantre desde 1527[13]; natural de Úbeda, capellán del emperador y muy ligado a su secretario D. Francisco de los Cobos, y a la Corte, donde residiera al principio, aunque delegando en sus sobrinos en Málaga, por sus relaciones con el foco renacentista giennense fue otro de los grandes factores de la obra nueva de la Catedral. Sabemos que por indicaciones de éste y del provisor, Siloé intervino en Antequera[14]. Teniendo en cuenta lo perdida que está la documentación de Málaga, no sería de extrañar la intervención de Siloé en la Catedral en estas fechas (aunque hubiera facilitado anteriormente una planta). Esta autoría también la confirman sus contemporáneos, como Lázaro de Velasco en el proemio de su traducción de Vitruvio[15], autores del XVIII[16], además de otros del siglo XIX y contemporáneos, así como la lectura del propio edificio, aunque Gómez-Moreno limita la intervención de Siloé al alzado y hacia 1540, extendiendo Chueca la fecha de 1540-43. Pérez del Campo y Romero Torres, apoyándose en documentación económica afirmaron que en 1527 Pedro López dirigía la cimentación «*de la capilla mayor de la dicha iglesia conforme a la traça que está fecha por el maestro Diego, según el parecer de los diputados*», dato que

10 A.C.M. Leg. 1024. Actas Cap. vol. 6, fol. 247v-248v (29-3 y 1-4-1528). Medina Conde, C.: *op. cit.,* pp. 36-41.

11 A.C.M. Leg. 1025 Actas vol. 7, fols. 164v-165 (19-1-1539).

12 A.C.M. Ibídem, fol. 281.

13 A.C.M. Leg. 1024. Actas Cap. vol. 6 fols. 215v-216v, 218, 219, 253.

14 Pérez del Campo, L.: «Versatilidad y eclecticismo, Diego de Vergara (1499-1583) y la arquitectura malgueña del siglo XVI», *Boletín de Arte* nº 7, Universidad de Málaga 1986, p. 92. También datos facilitados en su día por el P. Llordén.

15 Gómez-Moreno, M.: *Las águilas del renacimiento español. (1941).* Madrid, edit. Xarait, 1983, p.75. Chueca Goitia, F.: «Arquitectura del siglo XVI». Col. *Ars Hispaniae* vol. XI. Madrid, edit. Plus Ultra, 1953, p. 237.

16 Medina Conde, C.: *Op. cit.,* p. 42.

también adelanta la fecha[17]. Y, por otro lado, Sauret analizando la obra, especialmente el uso de la llamada «estructura siloesca» apoya la planta de Siloé[18].

Así pues los maestros que se relacionan con la primera fase de la obra de Málaga son: Enrique Egas, trazador de los Reyes Católicos. Diego de Siloé arquitecto de la Catedral de Granada y a quien también se han atribuido los planos, quien, si no la trazó, fue responsable de modificaciones que en ella se introdujeron prácticamente desde la cimentación, o al menos desde 1542. Pedro López, procedente de Jaén, que dirigió la obra hasta su muerte en 1539. Fray Martín de Santiago, arquitecto de la orden dominica, que vino con Fray Bernardo Manrique (1541-64), el obispo que daría el impulso definitivo a la Catedral. Diego de Vergara, también procedente de Salamanca, posiblemente aparejador con Fray Martín, que fue nombrado maestro en el momento decisivo de voltear los arcos para empezar a cubrir, y el hijo de éste, del mismo nombre, que cerró el crucero y terminó la obra para su inauguración[19]. Otros maestros mayores colaboraron: Andrés de Vandelvira con una maqueta que, en 1550, junto con la presentada por Vergara, decidió las soluciones de cubierta, y Hernán Ruiz II informando éstas y otras situaciones[20], además de aparejadores y otros maestros menores

La Catedral de Málaga responde a una planta basilical con tres naves que se alzan a la misma altura y dos de capillas que la rodean, girola que comunica con la capilla mayor a través de esbeltas arquerías, y crucero marcado por un tramo más amplio; su alzado, de pilares cruciformes con columnas corintias adosadas que sostienen trozos de entablamento, se complementan en altura con pilares de ático en los que descansan las bóvedas, formando una airosa estructura que mantiene la altura gótica, en un intento de continuidad y ruptura con los modelos medievales. Es el uso de esta estructura siloesca, lo que precisa la intervención del maestro Diego de Siloé en la obra (figuras 2 y 3).

En cuanto al sistema de cubierta, más relacionable con Vandelvira, se utilizan bóvedas vaídas en las que se insertan casquetes esféricos, con una atractiva decoración manierista de pirámides y cees encontradas, además de las palmas dactiladas, querubines y otros pormenores figurativos que completan la significación del templo. En la girola los casquetes se deforman por la imposibildad de resolver satisfactoriamente los problemas estereométricos, para lo que se prestaba más el gótico por su elasticidad (figuras 4 y 5).

---

17 Pérez del Campo, L. y Romero Torres, J. L.: *Op. cit.,* p. 6.

18 Sauret Guerrero, T.: *La Catedral de Málaga*. Málaga, Cedma, 2003, pp. 83-84.

19 Camacho Martínez, R.: «De mezquita a templo cristiano: etapas en la transformación y construcción de la Catedral de Málaga», en Arcos von Haartman (Dir.): *Retrato de la Gloria. Restauración del Altar Mayor de la Catedral de Málaga*. Winterthur, 1999, p. 24.

20 Camacho Martínez, R.: «Maqueta/s de la Catedral de Málaga», *Boletín de Arte* nº 22, Universidad de Málaga, 2001, pp. 497-508. De los informes se deduce que se tomaron soluciones de ambas maquetas.

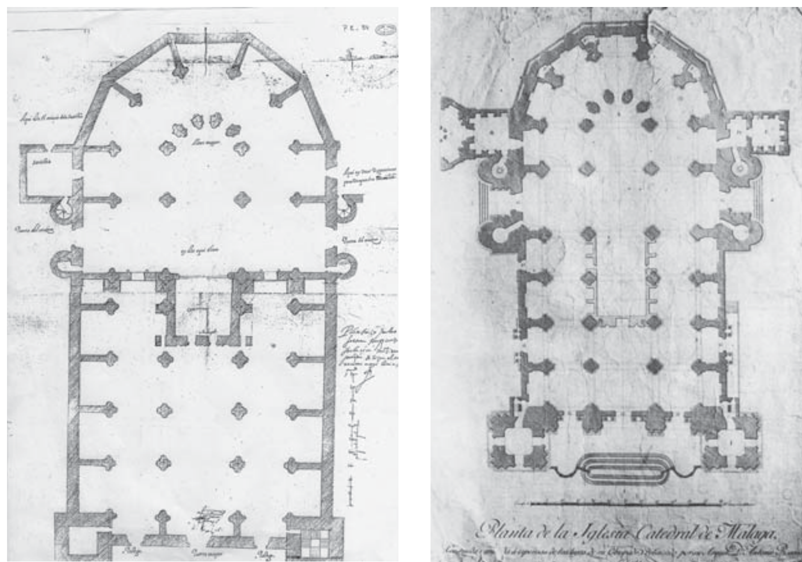
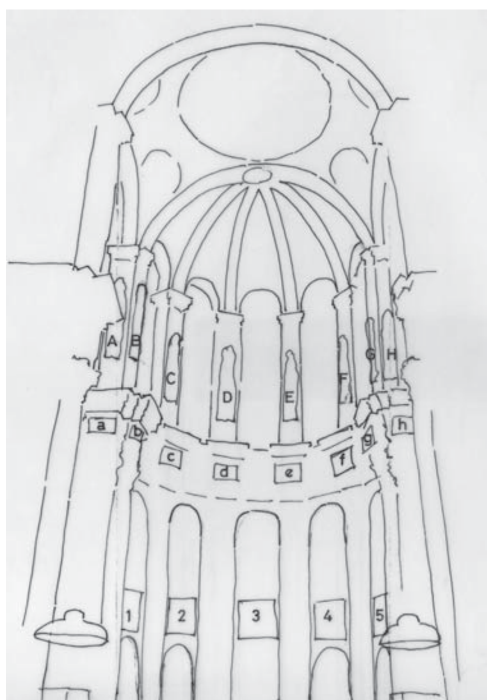


Figura 2.
Catedral de Málaga. Izda: Diseño de la planta por Hernán Ruiz III (1585). Dcha: Planta por Antonio Ramos (1782).



PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL PRESBITERIO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

A. San Ciriaco
B. San Lorenzo
C. San Sebastián
D. San Esteban
E. Santa Catalina
F. Santa Águeda
G. Santa Eufemia
H. Santa Paula
a. San Ambrosio
b. San Gregorio
c. San Juan Bautista
d. Abraham
e. Moisés
f. David
g. San Agustín
h. San Jerónimo
1. Jesús en casa de Anás
2. Oración en el huerto
3. Santa Cena
4. Jesús ante Pilatos
5. Flagelación

Figura 3.
Catedral de Málaga. Capilla mayor.

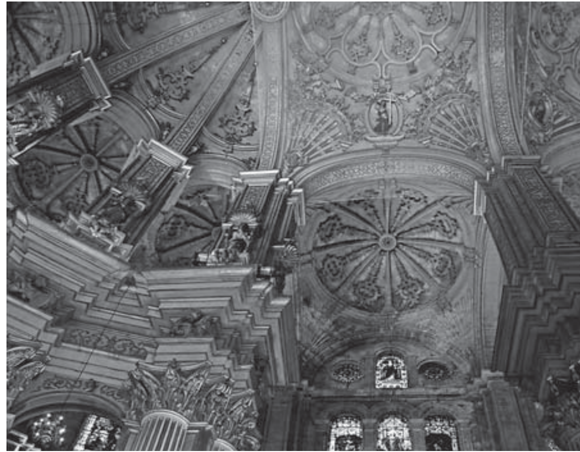


Figura 4.
Catedral de Málaga. Bóvedas.



Figura 5.
Catedral de Málaga. Bóveda de la girola.

En su proporción este templo alcanza una altura igual a la anchura de las tres naves y las laterales alcanzan una anchura intermedia entre la nave central y las capillas hornacinas. La anchura de la nave central coincide con la altura total del orden con su entablamento, columna y pedestal (si no contamos la basa) y la anchura de las laterales coincide con la de las medias columnas de los pilares (prescindiendo también de las basas). Es el sistema de proporcionar por vía analógica o «por las medidas del cuerpo humano» según la terminología de Rodrigo Gil de Hontañón[21].

[21] Marías Franco, F.: «De iglesia a templo: notas sobre la arquitectura religiosa del siglo XVI», en AA.VV. *Seminario sobre Arquitectura Imperial*. Universidad de Granada, 1988, p. 124.

Es pues una iglesia salón, con las naves a igual altura, por lo que la luz penetra en el interior a través de las triples arquerías abiertas a la altura del segundo cuerpo coronadas a su vez por otro conjunto donde el arco se flanquea por sendos óculos, presentando las capillas-hornacina iluminación independiente, sobre la línea de imposta. Todo ello nos permite disfrutar de un interior con una luz muy tamizada que perfora los muros perimetrales, quedando como flotante la aérea estructura de la capilla mayor que se recorta sobre el claristorio de la cabecera con sus vidrieras polícromas.

El discurso iconográfico de esta iglesia gira también en torno al tema de la Encarnación cuyas imágenes se encuentran en la bóveda de la capilla mayor, acompañándola las Virtudes en las demás bóvedas. Y en el alzado de ésta se disponen tres niveles de imágenes, que nos muestran la Redención en las pinturas que realizó César Arbasia en los diafragmas de los arcos bajos, la vieja ley en el friso, con los bustos de los padres de la Iglesia y profetas, y la nueva ley en los pilares de ático con las imágenes de santos y santas mártires, representando a la iglesia triunfante (figura 3).

Exteriormente la Catedral renacentista ofrece otra lectura, la de fortaleza, la «*Turris Davídica*» de la letanía lauretana. El diseño de fortaleza es claro desde el punto de vista formal por la solidez de su estructura, con los contrafuertes dispuestos a modo de una construcción abaluartada, el bloque compacto de la cabecera, cuyas terrazas forman un auténtico camino de ronda y gárgolas que mimetizan piezas de artillería. Las puertas del transepto, encajadas entre los cubillos o grandes torreones cilíndricos a modo de columnas, asemejan puertas de ciudad-fortificada y contribuyen a la imagen parlante de la fortaleza, que colocada junto a la muralla parecía integrarse en ella y confundirse desde el mar. También esas poderosas columnas podrían aludir a los pilares del Templo, Jaquín y Boaz, con lo que se puede establecer una relación simbólica con el templo de Jerusalén[22] (figura 6).

Al morir el obispo Manrique (1564) estaban finalizadas las capillas de la girola y la antesacristía, bajo el pontificado de Blanco de Salcedo (1565-75) se realizaron los brazos del crucero, sin las portadas, que son más tardías, y hasta 1587 D. Francisco Pacheco de Córdoba, cubrió y adornó la capilla mayor, con la participación del italiano César Arbasia[23] y la media naranja del crucero.

En 1587 se quitaron andamios y cimbras y se empezaban a derribar casas para continuar, cuando la llegada del nuevo obispo D. Luis García de Haro y Sotomayor, al comprobar que se habían arrasado las arcas de las Fábricas, y que la parte ya construida (cabecera y transepto) eran suficientes para la

[22] Camacho Martínez, R.: *Arquitectura y símbolo…* pp. 43 y ss.

[23] Blázquez Mateos, E. y Sánchez López, J. A.: *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*. Ediciones Universidad, Salamanca, 2002, pp. 61 y ss.



Figura 6.
Catedral de Málaga. Portada del transepto.

población que Málaga tenía entonces, paralizó la obra, cerró provisionalmente la nave del crucero y consagró la cabecera el 31 de agosto de 1588 como nueva Catedral, que serviría así durante más de 140 años.

El siglo XVII

Tras la consagración las obras fueron escasas. Se realizaron las portadas del crucero aunque no en su totalidad, pero el diseño de la poderosa estructura encajada entre dos torreones cilíndricos a modo de gigantescas columnas, los cubillos, data de las trazas originales pues así se encuentra en el plano más antiguo que conocemos, un diseño de la planta firmado por Hernán Ruiz III en 1595, así como el profundo acceso bajo guardapolvo de calados arcos diafragma y la arquitectura de solución serliana sobre la línea de imposta[24] (figura 2, izda).

Después de 1588 también se emprendieron las obras del coro tras resolverse un ruidoso pleito entre el obispo y el Cabildo, que determinó la intervención real aprobando la actitud de éste, por lo que la obra provisional de ladrillo que empezó el obispo García de Haro a finales del XVI, dirigida por Hernán Ruiz III, hubo de ser demolida, alzándose en el siglo XVII los pilares en piedra como extensión de la Catedral; pero sólo se construyeron cuatro que con una cubierta provisional albergarían a la espléndida sillería de nogal que terminó Pedro de Mena en 1662[25]. En 1597 fallecía Vergara Echaburu que había sucedido a su padre en 1583, continuando como Maestro Mayor el montañés Pedro Díaz de Palacios, bajo cuya dirección se construía el coro[26]. También se cerraron las portadas del crucero por el cantero Diego Pedrosa en 1632. En 1610 hubo un resentimiento que afectó al crucero y arco toral y motivó la presencia en la obra de los maestros de Córdoba, Blas de Monsavel, y de Granada, Ambrosio (de Vico) para informar sobre la reparación, que debió realizarse rápidamente, pero una nueva grieta alarmó al arquitecto y al obrero mayor, que solicitaron juntar las rentas de la Catedral para acabar la obra, pues de lo contrario se iría arruinando[27]. Pero no se logró la continuación de la Catedral, limitándose a la reparación de la grieta, que fue más problemática tras el terremoto de 1680, y aún hoy es uno de los puntos más sensibles en las cubiertas de la Catedral.

En tiempos del obispo Fray Alonso de Santo Tomás, de quien se decía que era hijo de Felipe IV, se llevaron a cabo serias iniciativas para continuar la obra,

[24] Archivo General de Simancas. Patronato Eclesiástico, leg. 34. Camacho Martínez, R.: «Diseños de la Catedral de Málaga en el Archivo General de Simancas», *Boletín de Arte* nº 25, Universidad de Málaga, 2004, pp. 761-768.

[25] Camacho Martínez, R.: «La Catedral de Málaga en tiempos de Felipe II. Obras del coro (1589-99)», en *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional Madrid (1998),* 2000, pp. 267-282.

[26] Llordén, P. A., *Arquitectos y canteros malagueños. Ensayo histórico-documental. Siglos XVI-XIX.* Ávila, ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1962, pp. 52-76. Aguilar García, M.ª D.: *Pedro Díaz de Palacios, Maestro Mayor de la Catedral de Málaga.* Universidad de Málaga 1987. Marías Franco, F.: «Hacia una historia de los usos arquitectónicos del Renacimiento español», Príncipe de Viana, anejo 10, 1991, pp. 41-47. González Echegaray, C., Aramburu-Zavala, J. y otros: *Artistas cántabros de la Edad Moderna.* Fundación Mazarrasa, Cantabria, 1991, p. 202. Pomar Rodil, P.: «Clarificando un oscuro problema prosopográfico: Pedro Díaz de Palacios I, II y III y otros maestros de este apellido», *Boletín de Arte* nº 26-27, Universidad de Málaga 2005-2006, pp. 801-803.

[27] A.C.M. *Actas* Cap. L. 18, fol. 56. Medina Conde, C.: *Op. cit.,* p. 84.



Figura 7.
Plano de Málaga. Bartolomé Thurus (s. XVIII).

pero en los treinta años que ocupó la sede de Málaga, no consiguió la bula papal para aplicar a la obra las cantidades necesarias pues, aunque concedida en 1666, no llegó a Málaga hasta 1692, dos meses después de la muerte del obispo[28]. No obstante llevó a cabo iniciativas importantes del interior.

A comienzos del siglo XVIII un plano de la ciudad realizado por el ingeniero del puerto Bartolomé Thurus, nos muestra la compacta planta de la cabecera y crucero con el apéndice que correspondía al saliente del coro[29], y fue este ingeniero quien, con su informe, determinaría la continuación de las obras de la Catedral (figura 7).

El impulso constructivo del siglo XVIII

Durante el siglo XVIII intervinieron decisivamente tres maestros en la segunda fase de la Catedral. El lucentino José de Bada, responsable de los planos de extensión; el malagueño Antonio Ramos, que ingresó en la obra en 1723 y

[28] R.: Málaga Barroca. *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII,* Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos y Diputación Provincial, 1981, p. 146.

[29] Archivo del Museo Naval E-XLI-27.

pasando por todos los estamentos profesionales fue el responsable de la obra catedralicia hasta su muerte en 1782, fecha que coincide con la paralización de las obras; el aragonés José Martín de Aldehuela que, aunque ya no pudo ser maestro mayor, llevó a cabo importantes empresas en la Catedral. Pero junto a éstos veremos, con intervenciones generalmente puntuales, a un grupo señero de los más importantes maestros del Barroco español.

En 1719, en Sede Vacante, un informe del ingeniero del puerto Bartolomé Thurus, pronosticando un posible derrumbamiento de no proseguirse la obra, decidió al Cabildo para su continuación.

Para acometer esta obra no se llevó a cabo el sistema de financiación de la primera fase, que había absorbido los fondos de las fábricas menores. Se aplicaron a la obra 1000 du/año de las rentas del Cabildo, las prebendas y rentas vacantes de la Mitra y se consiguió que la Ciudad aplicase por 20 años el impuesto de la «Sisa Mayor» que financiaba las fiestas del Corpus; pero la ayuda más importante partió de la corona, ya que se concedió aplicar a la obra, inicialmente por cuatro años, un arbitrio aplicado a las paralizadas obras del puerto: 1 real en arroba de pasa, vino y aceite que se embarcara por los puertos del obispado. El arbitrio fue definitivo, prorrogándose otros años, aunque variando la cantidad, y el proceso constructivo estuvo estrechamente ligado al desarrollo de su recaudación. De este modo la Catedral era costeada fundamentalmente por los comerciantes, y al fin y al cabo los consumidores, toda la población de Málaga. En 1754 se aplicó una cantidad fija procedente del arbitrio, 3.179.681 reales que era el costo de lo que quedaba por hacerse según presupuesto del arquitecto Antonio Ramos. De este modo se evitaban cuentas poco claras. En 1768 en Cabildo había derivado su aportación a las capillas y ornato interior del templo, costeándose la obra solamente con el fondo del arbitrio, pero ya en 1779 el Cabildo era consciente del agotamiento de los fondos del arbitrio y repetidos intentos por conseguir vias de financiación alternativas concluyeron en fracasos. Además en 1780 la Ciudad, también agobiada por la baja de los productos locales, las contribuciones de la guerra, el aumento del coste de vida, etc., solicitó a la Catedral que, por ser poco lo que le faltaba para su conclusión, le cediera el disfrute del arbitrio a lo que ésta se negó alegando que sólo el Rey podía hacerlo[30].

Y pronto lo hizo. En 1782 Floridablanca exigió la contabilidad del arbitrio, cuyas cantidades habían sido superadas con largueza. Una comisión mixta Cabildo-Estado revisó la contabilidad corroborando el agotamiento concedido y cesaron las obras. Aunque esperaban conseguir vías alternativas de financiación,

[30] Perez del Campo, L.: *Arte y economía: la construcción de la Catedral de Málaga*. Col. 2A. Málaga, Colegio de Arquitectos y Universidad, 1985, pp. 59 y ss.



Figura 8.
Granada. Sagrario de la Catedral (Hurtado Izquierdo y José de Bada).

todas fracasaron, y el mismo año 1782 se desmontaron las andamios de la torre, lo que supuso la asunción por parte del Cabildo de la total imposibilidad de continuar. El producto del arbitrio se aplicó a los caminos de Antequera y Vélez, obras muy necesarias para el despegue económico de la ciudad. No obstante hubo nuevas gestiones para conseguir el arbitrio, e incluso en 1793 la Ciudad apoyó la petición, cediendo sus derechos a la percepción del mismo, pero fue inútil.

Intervención de los arquitectos barrocos en el proceso constructivo

Para dirigir la Catedral de Málaga se llamó al arquitecto lucentino José de Bada y Navajas (1691-1755), arquitecto ecléctico muy controvertido por la crítica[31] que dirigía la edificación del Sagrario de la Catedral de Granada. Venía precedido de fama, «*Maestro mayor el más grande que se conoce*», quien presentó nuevos planos y puso la 1ª piedra de la fachada en 1720, pues la obra iría a encontrarse con la renacentista. En 1722 recibió el título de maestro mayor, cargo que ejerció más de treinta años pero sin abandonar su residencia en Granada[32].

[31] Bonet Correa, A: *Andalucía Barroca, Arquitectura y urbanismo.* Barcelona, La Polígrafa, 1984, p. 140.

[32] Isla Mingorance, E.: *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz.* Granada, lit. Anel, 1977, pp. 51 y 239-323.

Bada, perteneciente a una familia de canteros cordobeses, había sucedido a Hurtado Izquierdo en la obra del Sagrario de Granada, la obra de mayor entidad en el último barroco granadino, pero su temperamento era más tranquilo y en su proyectiva tuvo siempre presentes las ordenaciones del clasicismo siloesco y el equilibrio impuesto por Cano, quien al regresar a esta ciudad abrió una vía de renovación de la arquitectura. Gaspar Cayón dijo de él que era «*sujeto versado en las reglas que proceden de la buena arquitectura*»[33], y se consagró como arquitecto en tres obras a las que entregó su vida: el Sagrario y el Hospital de San Juan de Dios, ambas en Granada, y la Catedral de Málaga.

La ejecución del Sagrario, obra «heredada» de Hurtado, fue penosa. Existía una maqueta que siguió, pero no había entre Hurtado y Bada ni unanimidad de criterio ni de estilo y se queja de que al planificar Hurtado debió pensar que las piedras eran tan ligeras como los pensamientos[34]. Tuvo que modificar aspectos de la cubierta pero cuidaron de que se siguiera el modelo, no obstante la fachada que diseñó Hurtado, con airosas columnas salomónicas que dieran la réplica al diseño de la vecina Catedral fue sustituida, quizá valorando esta proximidad, por un seco esquema de un académico orden corintio, derivado del modelo renacentista que queda empequeñecido, y que repitió en Málaga (figura 8).

Acertado estuvo en la iglesia y hospital de San Juan de Dios (1737-59), templo de una nave, a modo de salón, (con complejo camarín para las reliquias del santo), muy apto para las funciones religiosas y de una gran riqueza, a lo que colaboran los retablos de José F. Guerrero, también discípulo lucentino de Hurtado. Exteriormente nos muestra un acabado esquema de fachada entre dos pequeñas y bien proporcionadas torres, que se articula mediante columnas corintias y hornacinas para santos y golpes de exquisita y mesurada ornamentación, que enlazan la tradición renacentista y el barroco madrileño de Pedro de Ribera. Muy interesantes son también otros elementos del hospital, como la escalera y algunos patios, con hermosa decoración pintada[35].

Como suyas no podemos dejar de citar las obras de adaptación de la antigua madraza musulmana para Ayuntamiento, construyendo una fachada donde juega con el barroco prismático al estilo de Hurtado y la ornamentación pintada. También el maravilloso camarín de la Virgen del Rosario en la iglesia de los Dominicos de Granada, que Isla le atribuye y donde el espejo alcanza el máximo de sus propiedades disolutorias y expresivas. Iniciado en 1695, las obras no se aceleraron hasta 1744 configurándose tres estancias alrededor del camarín de

---

33 Isla Mingorance, E.: *Op. cit.,* p. 80.

34 Isla Mingorance, E.: *Op. cit.,* p. 124.

35 Bonet Correa, A.: *Op. cit.,* p. 146.

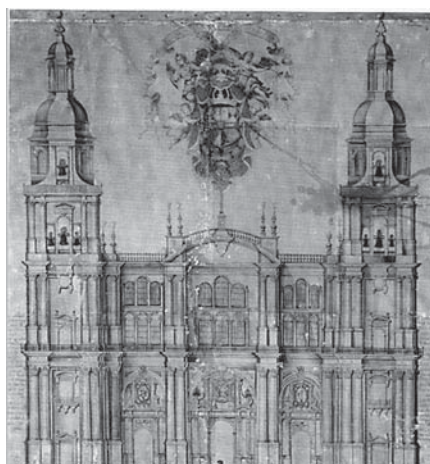


Figura 9.
Catedral de Málaga. Fachada.
Diseño de Bada (1738).



Figura 10.
Catedral de Málaga. Fachada (detalle).

la Virgen y en su decoración con relieves de alabastro, taraceas de mármoles, pinturas, oros y espejos ofrece un complejo programa mariano; el camarín propiamente dicho, cubierto con bóveda estrellada entre pinjantes, adquiere cualidades etéreas al estar chapeado con espejos en los que culmina la disolución del espacio barroco[36].

Estilísticamente en la Catedral de Málaga no hay una gran corte con la obra del siglo XVI ya que el Cabildo quería salvaguardar la unidad formal y solicitó al maestro que se atuviera a las formas de lo ya existente con lo que la edificación interior sigue un criterio historicista, diferenciándose discretamente en la decoración de las bóvedas, que utiliza formas más naturalistas.

El proyecto de fachada para Málaga que Bada presenta en 1722, fue revisado por Vicente Acero, maestro de Cádiz, y Diego Antonio Díaz, de Sevilla (también se había requerido la presencia de Hurtado Izquierdo), y después de aportar algunas correcciones al de Bada, firmaron los tres (Bada, Acero y Díaz) el proyecto en 1723. Con éste rechazaban el plan del maestro José Fernández de Ayala, al cual había pedido el Cabildo que se sometieran[37], y no sólo lo rechazaban por razones estéticas, ya que lo consideraban deudor de los esquemas retablísticos, sino también de orden práctico y constructivo. Un nuevo proyecto presentado por Acero en 1724 fue sometido a informe de los ingenieros del

[36] Isla Mingorance, E.: «Tradición y arte en el camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario en Granada», *Scripta de María. Anuario* IX, 1986, pp. 253-308.

[37] Este proyecto debió encargarlo Fray Alonso de Santo Tomás.

muelle y de los arquitectos Felipe Pérez, Fray Miguel de los Santos y Felipe de Unzurrunzaga, (arquitecto de los Condes de Buenavista, a quien se atribuye el camarín-torre de la iglesia de la Victoria, que es la gran aportación de Málaga al Barroco). Pero se prefirió el anterior por el que se siguió la obra, introduciéndose adornos más barrocos que modificaron el diseño más clásico de Bada y de los que se responsabiliza a Fray Miguel de los Santos (figuras 9 y 10).

Kubler insiste en que el proyecto de Bada sería «inerte y calmo» como su portada del Sagrario de Granada[38]. Y Schubert no es menos crítico al indicar que la fachada significó «*el último intento por crear nuevos valores artísticos por medio del amontonamiento de formas ya conocidas*»[39], juicio negativo que parece despreciar la alternativa historicista propuesta por Bada, adaptándose a las exigencias del Cabildo; por el contrario para Chueca hubiera sido una de nuestras mejores fachadas catedralicias, de haberse terminado, y sin duda la mejor de las que presentan las catedrales renacentistas andaluzas[40]. Entre sus estudiosos más recientes Isla lo valora y Bonet lo considera buen arquitecto pero de escasa y seca imaginación.

Con las cuadrillas de trabajadores que Bada trae de Jaén, ingresó en la obra Antonio Ramos Medina, en 1723, como tallista de capiteles; fue aparejador tres años después y en 1760 se le nombró maestro mayor, creciendo la Catedral bajo su tutela. El contacto con Bada fue importante en su formación, que completó con el estudio, ya que en su biblioteca contaba con importantes publicaciones de arquitectura, matemáticas, ingeniería militar, etc., obras que tenía bien asimiladas, como demuestra la precisión de sus informes[41]. A través de éstos y otros escritos comprendemos el tipo de arquitecto que Ramos defiende, un profesional formado en la práctica arquitectónica y el estudio de la teoría, tanto de materias artísticas como científicas y técnicas. Su prestigio como arquitecto lo avalan los informes que sobre él dieron algunos de los maestros más afamados de la época, como Gaspar Cayón y Ventura Rodríguez, quienes en 1756 y 1764, respectivamente, a requerimientos del Cabildo de la Catedral, informaron favorablemente sobre Ramos, por su formación, capacidad y aplicación.

A la obra de la Catedral dedicó toda su vida, pero también llevó a cabo otras empresas que analizaremos.

[38] Kubler, G.: «Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII». *Ars Hispaniae,* vol. XIV. Madrid, Plus Ultra, 1957, p. 314. Camacho Martinez, R.: *Málaga Barroca,* pp. 148-149.

[39] Schubert, O.: *El Barroco en España*. Calleja, Madrid, 1924, pp. 325-326.

[40] Chueca Goitia, F.: *Historia de la arquitectura occidental,* vol. VII, *El Barroco en España*. Madrid, Dossat, 1985, p. 222.

[41] Llordén, P. A.: *Arquitectos y canteros malagueños…,* pp. 158-160. Camacho Martínez, R.: «La formación clásica del arquitecto Antonio Ramos a través de su biblioteca». *Actas del X Congreso C.E.H.A. Los clasicismos en el arte español.* Madrid, UNED, 1994, pp. 523-529.

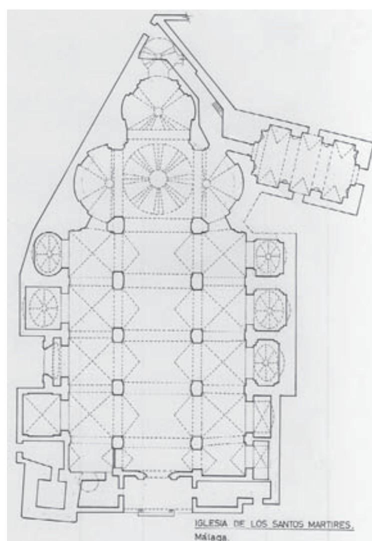


Figura 11.
Málaga. Parroquia de los Mártires.



Figura 12.
Málaga. Iglesia de San Felipe Neri (Plano de José Mª Romero).

Intervino en las parroquias de Málaga. Diseñó el coro del Sagrario en 1749, y en 1775, informó sobre la parroquia de Santiago, especialmente la capilla del Santísimo, en la que pudo intervenir, y puede atribuírsele la torre de la parroquia de San Juan, promovida por su Hermandad Sacramental antes de 1763. Su participación en la parroquia de los Santos Mártires (figura 11) fue más importante, ya que a propuesta de la Hermandad del Santísimo, su proyecto supuso la adición de un cuerpo trebolado engarzado con las naves y cubierto con una hermosa cúpula entre cascarones. La ornamentación rococó de esta capilla mayor se correría a las naves reinagurándose la iglesia, «*parto sutil de mano diestra*», en 1777. Esta ampliación tiene una evidente simbología ya que se concibe como una capilla sacramental y martirial, dedicada al Santísimo como ostentan los símbolos eucarísticos insertos en la ornamentación, Martyrium dedicado no sólo al mártir del Calvario sino también a los patronos Ciriaco y Paula, presentándose en unos refinados relieves de estuco escenas de su vida y martirio, y en su configuración trebolada se dedica a la Trinidad, que preside la capilla mayor[42].

También intervino Ramos en la iglesia del Oratorio de San Felipe (figura 12), que partiendo de una primitiva capilla octogonal construida entre 1720 y 1730 por el segundo Conde de Buenavista, en 1755 se amplía con una nave elíptica que diseñaron los maestros de la Catedral, que entonces lo era Bada (murió en 1755) y Ramos su aparejador. Las obras fueron lentas pues en 1776 sólo alcanzaba a la

[42] Camacho Martínez, R.: «La parroquia de los Mártires de Málaga, nueva capilla sacramental del siglo XVIII», *Laboratorio de Arte* nº 5 (T. II), Universidad de Sevilla, 1992, pp. 35-56.



Figura 13.
Málaga. Palacio episcopal. Portada.

cornisa, encargándose en 1778 un nuevo proyecto a Ventura Rodríguez, quien rediseño el interior con un alzado columnario y un exterior mucho más clásico, que no se llevó a cabo[43]. Su decoración, aunque parte de las formas castizas de la capilla, presenta mayor clasicismo, no obstante hay golpes de ornato rococó, que pertenecerían a la fase de ejecución de Martín de Aldehuela, a quien puede atribuirse la decoración pictórica del exterior, enfatizando los elementos arquitectónicos e integrando mayor vistosidad mediante el color. La Casa de Estudios adyacente se había construido entre 1750 y 1752 por Tomás de Valenzuela y Joaquín Daniel, pero las trazas pueden atribuirse a Ramos. Los pisos superiores, de sencillos balcones, se enriquecen con una decoración pictórica de elementos arquitectónicos en perspectiva, recientemente recuperados, que no sólo son un recurso de pobreza sino que ofrecen una interesante iconografía, alusiva a lo que constituyen los pilares del Oratorio filipense: la Humildad, la Sabiduría y la Caridad, realizadas entre 1753-58, posiblemente por el hermano Bautista, genovés[44].

Las actuaciones de Ramos en la diócesis fueron importantes, pero la documentación está muy perdida. Sí está documentada la intervención en la ermita de la Fuensanta de Coín, y ya en los últimos años de su vida, en 1777, se hace cargo de dirigir, sobre proyectos visados por Ventura Rodríguez, a los maestros de las iglesias de Genalguacil y Manilva y la ampliación de la de Nerja.

[43] Camacho Martínez, R.: «A propósito de Ventura Rodríguez y la iglesia de San Felipe Neri de Málaga», *Atrio. Revista de Historia del Arte,* nº 10/11. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2005, pp. 105-112.

[44] Camacho Martínez, R.: «Intervenciones en el Patrimonio. Lectura renovada de la iglesia de San Felipe Neri de Málaga», *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga 2002, pp. 619-636.

Intervino también fuera de la diócesis: en 1753 la Catedral de Cádiz lo requirió para informar como experto en piedra, y en 1776 la poderosa diócesis de Sevilla solicitó su dictamen para la restauración de la cúpula del Sagrario de la Catedral, y de acuerdo con él se realizó la obra.

Tuvo muchas actuaciones en la arquitectura civil, siendo su obra maestra el palacio episcopal de Málaga, comenzado en 1762 por el obispo D. José Franquis Lasso de Castilla, amplio anexo al núcleo del siglo XVI. Su planta se compone con dos patios: el primero agrupa las dependencias administrativas alrededor de un claustro cuadrado de orden toscano y al fondo, ante un pequeño jardín que se vislumbra entre el bosque de columnas con prolongación de la perspectiva, se levanta una espléndida escalera imperial cuyo eje es paralelo a la línea de fachada. Fue terminada después de la muerte del maestro, posiblemente por José Martín de Aldehuela, así como el núcleo del segundo patio, al que abren las dependencias privadas del prelado, que es más movido y alegre y resuelto en tres zonas ajardinadas. La fachada principal combina un esquema de cinco calles con tres pisos introduciendo, en la calle central, una espléndida portada de mármoles rosa, blanco y gris, de exquisita ejecución, con sus columnas dispuestas en esviaje, que rompen el plano de fachada, ofreciendo una fresca sensación de dinamismo (figura 13).

También intervino Ramos, a partir de 1771, con informes y condiciones, en la propuesta urbanística del indiano D. Miguel Gijón y León para recuperar un lugar montuoso al pie del monte de Gibralfaro, la urbanización «Nueva Carolina», que pese a su planteamiento ilustrado fue un negocio inmobiliario y la construcción dejó mucho que desear, pero la planificación era interesante, al igual que el proyecto presentado para la Puerta del Mar.

Desarrolló asimismo la labor de un ingeniero. Dirigió la construcción del castillo de las playas de Almayate, en 1764, y es de enorme interés su proyecto de 1765, para atajar las inundaciones del Guadalmedina que fue doble: uno de encauzamiento y otro de desviación por detrás de la Trinidad. En el primero ampliaba el cauce para evitar inflexiones, dejando un canal entre dos muros paralelos a corta distancia del que había, eliminaba el puente existente cuyos gruesos pilares actuaban como presa y lo sustituía por dos más ligeros, proponiendo, además, la construcción de dos albañales que aliviarían las inundaciones. El proyecto de desviación implicaba cortar el cauce en una zona alejada de la ciudad mediante un fuerte muro y hacer un canal entre sólidos paredones de diferente altura siendo más bajo el que miraba al campo, de modo que las aguas no podrían inundar la ciudad. Este proyecto, junto con otro encargado al arquitecto Felipe Pérez, fueron enviados al ingeniero militar de la ciudad D. José Crane para supervisarlos, quien los rechazó, pero valoró la propuesta de desviación de Ramos y señalaba en un papel pegado sobre el de éste «*la idea de su proyecto*», insistiendo en aprovechar el cauce libre en

Figura 14.
Málaga. Proyecto de desviación del río Guadalmedina (A. Ramos).

beneficio de la ciudad formando un paseo con alameda que, de haberse llevado a cabo hubiera sido de los primeros de España. El proyecto de Ramos era bien conocido en Málaga, estaba publicado en una Memoria del Archivo Municipal, pero no se conservaban los planos, que se encontraron en el Archivo Histórico Nacional[45]. Porque en 1784 (y en relación con una operación inmobiliaria de Miguel Gijón que se proponía ante la Puerta del Mar) y para la que se aportan otros planos muy interesantes, también de Ramos, el Consejo encargó al ingeniero José Laviesca copiar todos los planos nuevamente, que constan copiados por éste y por detrás la autoría original. Los proyectos de desviación no se llevaron a cabo pero el ingeniero Sánchez Bort en su intervención de 1790, dispuso los dos grandes albañales del proyecto de Ramos[46] (figura 14).

[45] A.H.N. Consejos, leg. 6984, exte. 4. M. P. y D. nº 1996-1999. Olmedo Checa, M.: «Ante el tercer centenario de D. Antonio Ramos», *Péndulo nº XIV,* Málaga 2002, pp. 168-169

[46] Camacho Martínez, R.: «Apuntes sobre la planimetría de Málaga. Para una lectura de la ciudad en la Edad Moderna», en Asenjo Rubio, A y Camacho Martínez, R. (Coords.): *Las ciudades históricas del mediterráneo: Fuentes literarias y representación gráfica. Del mundo antiguo a la Edad Contemporánea.* Málaga 2008, pp. 123-125.

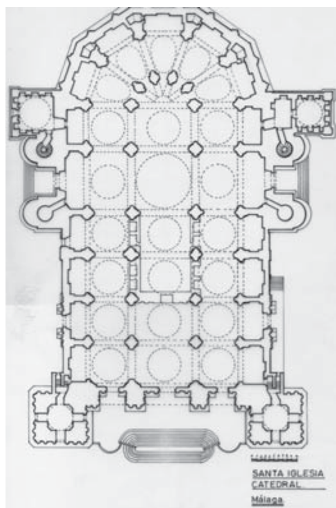


Figura 15.
Catedral de Málaga. Planta por Antonio Ramos (1782).



Figura 16.
Catedral de Málaga. Alzado interior. Siglo XVIII.

En 1774 realizó un proyecto de transformación de la viejas Atarazanas en cuartel, que no se llevó a cabo por su elevado costo, pero no está exento de interés. La ciudad encargó el proyecto a un equipo formado por Ramos, el alarife Félix de Rojas y el maestro Felipe Pérez el Menor, firmándolo también el alarife Antonio de Chaes. El proyecto fue informado por Felipe Pérez el Mayor y Miguel del Castillo, quienes lo rechazaron por su elevado costo y porque ocupaba el espacio ante las Atarazanas creando una pantalla que era perjudicial tanto para la Aduana como para el acceso a la ciudad por la Puerta del Mar. También presentó proyecto Diego de Robles que, aunque incompleto por faltarle el cálculo y detalles de delineación, lo suplirían los informantes que lo aprueban por ser más barato, y porque liberaba las Atarazanas, llevando aneja una plaza de toros cuyo uso amortizaría el coste. Molesto el capitán del Regimiento de Infantería de la Princesa, Alfonso Ximénez, porque el Consejo estaba motivando con estos encargos a arquitectos civiles, por prestigio profesional elaboró un proyecto que envió directamente al Consejo, en el que intervenía en las Atarazanas, construía un porche cubierto con materiales procedentes de ésta, ampliaba dos pequeñas alas para pabellones y construía una plaza de toros elíptica que serviría también como plaza de armas e integraría pescadería, panadería y otras oficinas públicas. Aunque éste parece ser el más completo tampoco se llevó a cabo[47].

[47] Camacho Martínez, R.: «Las Atarazanas de Málaga. Proyectos de intervención en el siglo XVIII», *Espacio, Tiempo y Forma nº 4,* U.N.E.D., Madrid, 1991, pp. 265-281.

Volviendo a la catedral de Málaga, bajo la dirección de Ramos (Bada acudía esporádicamente), se elevaban los pilares y muros parietales todos a la vez, así como la fachada y torres. Hubo que resolver problemas técnicos por fallo en los machones de la obra antigua al unirse los arcos de las capillas con los antiguos, que Bada resolvió correctamente en 1728, a juicio de los arquitectos Fray Miguel de los Santos y Toribio Martínez de la Vega, llamados para informar. En 1746 ya se habían completado los costados, que seguían el esquema de la obra vieja, diseñando Bada las portadas laterales que siguen el esquema del Sagrario de la Catedral de Granada[48] (figura 15).

En 1753 se empezaron a cerrar las bóvedas, lentamente por falta de fondos, pero la restauración del arbitrio en 1754 permitió mayor actividad; en esa fecha se habían finalizado los arcos y estaban cerradas las cuatro bóvedas colaterales y al año siguiente se iban a empezar a cerrar la principales, pero realmente éstas ya se cerraron después de 1755 una vez muerto Bada, llevándolo a cabo Antonio Ramos con gran habilidad, con una cimbra muy endeble, porque estaban faltos de madera, pero las enlazó unas con otras de modo que no cargaran demasiado en los muros laterales, no tan robustos como se hubiera requerido; hacia 1761 se realizaba su decoración por el maestro cantero José Gómez[49] (figura 16).

Al morir Bada, Ramos solicitó el puesto de maestro mayor, que el Cabildo no le concedió hasta 1760, después de los inmejorables informes que sobre él dio Gaspar Cayón, maestro mayor de la Catedral de Cádiz, quien lo consideró «*muy capaz de seguirla* (la obra de la Catedral*), lo uno porque se ha criado en ella los muchos años que V.S. sabe; lo segundo porque los accidentes de D. José de Bada y no poder asistir a ella, ha llevado el dicho D. Antonio casi todo el peso de la obra; lo tercero por su mucha aplicación y demás prendas que reconozco son necesarias a un director de una tan encrespada obra, como es ésta y que merece el que V. S. haga toda la confianza de su habilidad, no solo para la dirección de esta obra, sino para otra cualquier que se ofrezca a V. S.*»[50].

A partir de 1757 se habían empezado a levantar los cubos, con su ornamentación rococó de piedra tallada, que funcionalmente eran necesarios para contrarrestar el empuje de las bóvedas principales; en febrero de 1761 estaban terminados los dos primeros hasta el arranque de sus remates, y aunque el maestro propuso, por razones económicas, proseguir el cuerpo de campanas de una de las torres, el Cabildo acordó que se continuasen los otros dos y se

48 A.C.M. Actas Cap. L.44, fols. 72 y ss., leg. 25, pza. 16.

49 A.C.M., leg. 645, pza. 23, leg. 385, pza. 1.

50 A.C.M. Actas Cap. L. 48, fols. 90-94.

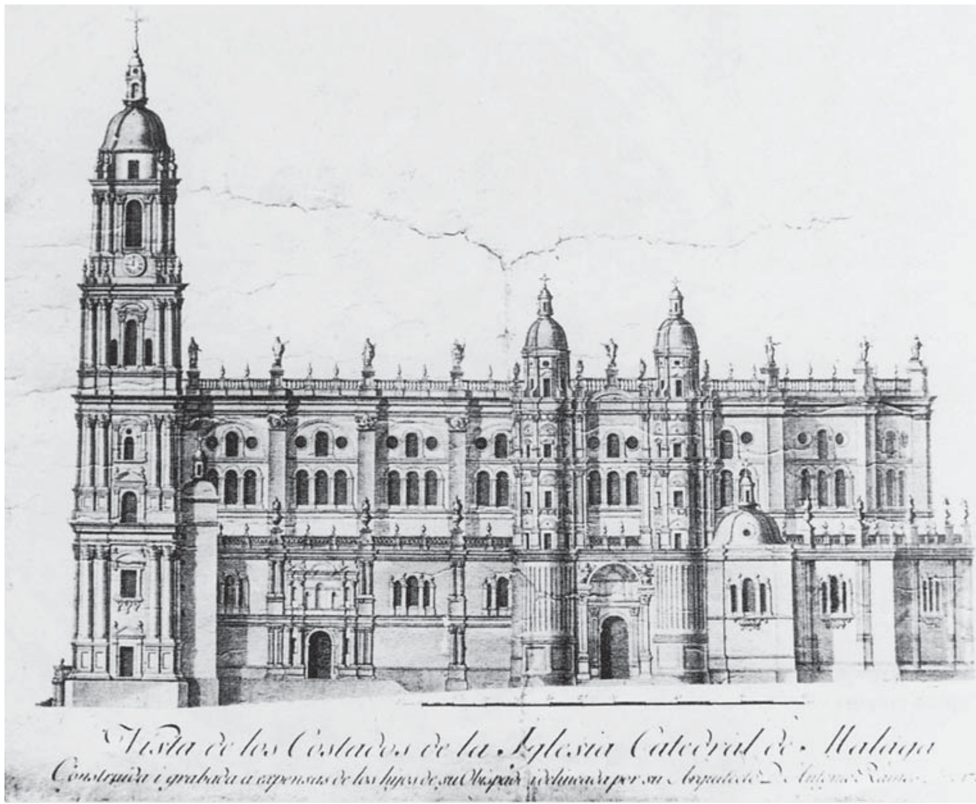


Figura 17.
Catedral de Málaga. Alzado exterior. Diseño de A. Ramos (1782).

terminaban, hasta el estado en que hoy se encuentran, en 1764[51]. Después continuaron las torres (figura 17).

En 1763 la obra nueva estaba alzada, cubierta y lista para unir con la catedral renacentista, lo que deseaba profundamente el Cabildo. No obstante el maestro Ramos presentó su propuesta de no derribar los murallones que separaban las dos partes de la obra, y que formaban un estribo competente, hasta que no se cargaran algo más los muros para contrarrestar el empuje y peso de los arcos y bóvedas, para lo que era conveniente terminar antes la fachada, que contribuía al contrarresto de las fuerzas[52]. El Cabildo sometió el informe de Ramos a la opinión de otros maestros, planteándose una situación de dudas e intervenciones proyectuales, porque hubo dictámenes muy contradictorios, pero

51 A.C.M. Actas Cap. L. 49, fols. 263-270 y 406-407.

52 A.C.M. Actas Cap. L. 49, fols. 608-609

el proceso generó una documentación importantísima: los informes de los técnicos consultados, que nos ofrecen las capacidades del mundo de la construcción.

El primer consultado fue el coronel de ingenieros José Lacroe, al que daban funciones para elegir a los otros arquitectos, aunque consideró que no eran necesarios, y solicitando los informes y planos de Bada y Cayón, así como los de Ramos, reconoció la obra en compañía de éste. Su informe fue tan contrario a la propuesta de Ramos que el Cabildo no supo qué decidir. Lacroe denunció que se habían cargado excesivamente los arcos de las naves de la fábrica nueva con cadenas de sillería y era necesario aligerarlos en la zona de las claves, que no había riesgo alguno en establecer la unión entre las dos partes de la obra pues los cubos y la misma obra nueva con sus empujes actuaban de contrafuerte y que en la fachada era tan poco lo que faltaba que, siendo la base de su estructura suficientemente sólida, daba lo mismo terminarla antes o después de la unión; no obstante consideraba necesario terminar el parapeto que circundaba al edificio como suplemento de gravedad para los empujes en caso de terremoto[53].

Por su parte Ramos había consultado con los técnicos que intervinieron en la Catedral y examinó nuevamente la obra presentando un memorial justificativo en el que exponía que había cargado excesivamente los muros sobre los arcos que empujan contra la fachada, porque había observado grietas y había decidido esta operación, que fue de gran éxito pues no se habían movido en dos años. En esos momentos, ante los rumores que corrían, había consultado nuevamente con el aparejador, con Fernando Fraile (sentador) y con José Gómez, que consideraron segura la obra. No obstante, proponía Ramos rebajar algo los muros, siempre que el peso que se les librase se agregase a los muros exteriores, de lo contrario las bóvedas no resistirían, a lo que se avino Fraile; en cuanto a rebajar la hilada que había sobre las claves de los arcos, opinaron que se podría hacer solamente cuando se completase la fachada. Justificaba que se hubiera sobrecargado la obra de ese modo porque las bóvedas de las naves no tenían un contrarresto tan eficaz como el de la capilla mayor y crucero, con la serie de capillas y bóvedas que lo rodean. En otro memorial presentó nuevamente las motivaciones de las cargas: en la nave en razón de la escasa robustez de los muros perimetrales y «*trazó de tal modo los cortes de las piedras y las enlazó unas con otras de modo que gravitasen menos contra los costados*». En el arco del crucero, por estar irregularmente construido y sin el debido peralte y consistencia para recibir el peso de las bóvedas, lo que ya Bada consideró de difícil reparación y que podría causar la ruina del templo cuando se cargaran las bóvedas y se quitase el murallón que lo mantenía. Ramos previniendo estos

53 A.C.M., leg. 25, pza. 17.

daños «*formó un sobrearco de singular invención siendo a un mismo tiempo parte de la bóveda y asimismo arco, de tal modo que el expresado arco viejo no recibiera más peso que el suyo propio y de este modo se evitó el peligro que amenazaba*»[54].

Los maestros de la ciudad consultados por el Cabildo fueron el trinitario Fray Francisco de los Santos que emitió su informe junto a Felipe Pérez, maestro del muelle, solicitándole otro al cantero Fernando Fraile, y estaban más cercanos a los planteamientos de Ramos, aunque no totalmente de acuerdo.

Los primeros acordaron era necesario descargar la obra nueva hasta dejarla al mismo ámbito que la antigua, pero los sillares que se quitaran debían formar una hilada sobre los muros de la obra para sujetar más los remates para prevenir el empuje de arcos y bóvedas y eran también partidarios de rematar la fachada. En cuanto a la raja antigua que había en el crucero entre la obra nueva y la vieja se había cerrado por efecto de haber cargado el maestro los arcos, pero ya guarnecidos y sujetos con todo el conjunto no se necesitaba tanto peso. Respecto a las bóvedas elípticas, de las que se había criticado su construcción, los maestros las encontraron correctamente construidas, pero en los relieves vieron que algunos no eran de piedra sino de yeso, que justificaron el maestro y aparejador como fallo de la piedra y que suplieron con yeso, en lo que hallaron inconveniente. No pudieron examinar los machos del arco toral por estar unidos a los bastiones que unían las dos obras, pero indicaron que una vez descargadas las cadenas de los arcos y concluidos los muros y fachadas, no antes, se empezase a derribar desde arriba y poco a poco, interrumpiendo de un año para otro por si hubiera problemas. El resto de la obra lo consideraban construido según buenas reglas. Fernando Fraile, que informa como cantero y sentador, insistió en la descarga de la obra nueva antes de realizar la unión. En su conjunto el informe es similar al anterior aunque, como cantero, es más preciso en algunos aspectos de su profesión. No acepta los adornos de yeso de las bóvedas, al no tener la firmeza de una piedra a pesar de estar clavados, pero sobre todo, al no llevar la iglesia cubierta de tejados, podía resultar dañada[55].

Al contar con informes tan diferentes el Cabildo solicitó un arquitecto a la Corte, para que emitiera su parecer y fue nombrado Ventura Rodríguez. En mayo de 1764 estaba ya en Málaga, reconoció exhaustivamente la obra con el maestro, los diputados y, después de haber estudiado los planos, emitió su informe, modificando apenas las propuestas de Ramos, a quien avala y encomienda con-

[54] A.C.M., Actas Cap. L. 49, fol. 627v-628, leg. 25, pza. 1, leg. 645, pza. 13.

[55] A.C.M., leg. 25, pza. 17. En este informe se indica claramente que la iglesia no se va a cubrir con tejados, lo que también muestran los planos de Ramos, grabados en 1784.

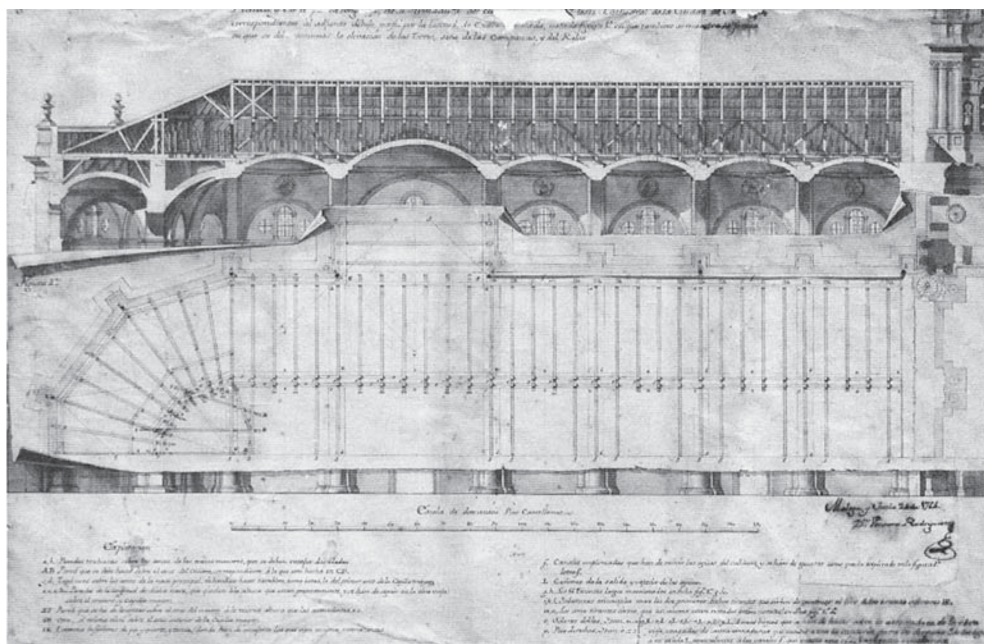


Figura 18.
Ventura Rodríguez. Diseño de cubierta para la Catedral de Málaga (1764).



Figura 19.
Ventura Rodríguez. Diseño de cubierta para la Catedral de Málaga (1764).

fiadamente la dirección de la obra. En el informe, fechado en junio de 1764, indica que la obra está correctamente cargada pues «*los macizos de que constan sus pilares, paredes y estribos tienen los gruesos competentes y proporcionados a los vanos y a resistir el peso perpendicular e inclinado que causa la elevación del pie derecho y el empuje de los arcos y bóvedas del cerramiento*». Considera que la obra está construida conforme a las buenas reglas de la arquitectura y que no tienen importancia las quiebras, que procedían del asiento natural que hacen los macizos con su mismo peso, porque una vez construido todo y cargados se comprimen y alcanzan su total estabilidad; ni siquiera dio gran importancia a la raja del crucero porque la obra antigua apoyaba sobre el paredón que era de mampostería pero el empuje de la obra nueva la corrige, y considera que se puede establecer la comunicación entre las dos partes de la obra. La segunda parte del documento es la contestación a las preguntas que el Cabildo le había hecho respecto al modo de seguir la obra, que explican gráficamente los dibujos entregados con el informe y otros que se compromete a enviar desde Madrid y explica cómo deben rebajarse las cadenas, lo que no podrá hacerse del todo hasta empezar la construcción de la cubierta. Porque Ventura Rodríguez planteaba la necesidad de cubrir la Catedral con una cubierta de madera y teja, que él mismo proyectó en Málaga en los planos que acompañan al informe[56] (figuras 18 y 19).

Así pues Ventura Rodríguez básicamente aprueba la propuesta de Ramos en cuanto al procedimiento seguido en la construcción de la Catedral, e insiste en que de no ponerse en ejecución inmediata la cubierta de las bóvedas no conviene que se rebajen las cadenas, ni siquiera en parte. En julio se acordó que el maestro Ramos hiciese un tanteo de la cubierta proyectada por Rodríguez y que se siguiera la edificación de las dos torres a la vez, como éste había indicado, para no dejar atrás el complemento del edificio, y porque haciéndolas a la vez serían más exactas[57]. El tanteo no debió complacer al Cabildo porque no vuelve a hablarse de ello.

A partir de este momento hubo nueva revitalización en las obras, apoyada por el deseo del Cabildo de ver unida la Catedral. Pronto se decidió abandonar la construcción de las torres para volcarse en las obras del interior, y en cuanto pudieron se pasó a derribar los estribos, siempre con las debidas precauciones. Se compraron rejas y vidrios para todas las ventanas de la obra nueva; se trajo gran cantidad de madera de roble y caoba y en la misma Catedral se constituyó un taller en el que trabajaban los maestros más acreditados de la ciudad. Se arreglaron las capillas nuevas y a partir de 1766 se empezó a poner la sole-

[56] A.C.M., leg. 25, pza. 17. Los planos se encuentran enmarcados en el vestíbulo de acceso a la Catedral por el patio del Sagrario.

[57] A.C.M. Actas Cap. L. 50, fols. 54 y v., 52v., 56, 58v-59. Camacho Martínez, R.: *Málaga Barroca,* pp. 157-162.



Figura 20.
Catedral de Málaga. Fachada.

ría con losas de mármol blanco y jaspe encarnado que debían igualar a las de la obra vieja, aceptándose las de mármol blanco de la sierra de Mijas, tras el informe del experto en piedra, el escultor Fernando Ortiz.

Fue en 1768 cuando, ya unidas las dos partes de la obra, se puso en uso la iglesia completa, pero quedaba obra por hacer.

A partir de esa fecha se completaban los exteriores y el amueblamiento de capillas. La torre norte se terminó en 1779 y en 1776 se cerraban bóvedas de la sur, que quedaría incompleta. En 1781 Ramos diseñó una reja para cerrar el atrio. Y desde 1780 se realizaba la capilla de la Encarnación con aportación del obispo Molina Lario que la había elegido para su enterramiento, obras todas dirigidas por Ramos (figura 20).

En 1782 murió el maestro sin haber visto cumplido su deseo de terminar la Catedral.

La problemática de Ramos en la Catedral se centra en la tectónica del edificio, que es lo que le preocupó siempre y a través de su solución plantea la fundamentación científica de la arquitectura. Pero si la firmeza es lo fundamental para él, no olvida la belleza que consigue en la proporción y medida de sus diseños solucionando problemas de composición, eurritmia, perspectiva, etc. Ese complejo entramado de la resistencia de las estructuras preocupaba tanto a Ramos, que las operaciones y reflexiones llevadas a cabo en relación con esta fase de la obra fueron copiadas y convertidas en cuadernos de problemas y resoluciones sobre la resistencia de los arcos contra los estribos, para aprovechamiento de



Figura 21.
Cuenca. Iglesia de San Antón. J. Martín de Aldehuela.

otros técnicos, lo que le debió aconsejar Ventura Rodríguez. Aunque no divulgó esta intención didáctica, sí lo menciona con orgullo en otros proyectos, como el que dio en 1776 para el Sagrario de la Catedral de Sevilla, por el que se llevó a cabo la restauración. Murió cuando pasaba a limpio estas reflexiones y su familia debió enviarlo a Ventura Rodríguez pues a la muerte de éste pasaron a la Real Academia de San Fernando, que se planteó su publicación para la formación de los alumnos de arquitectura, sin embargo el lento proceso de revisión del texto abortó esta publicación, cuando ya se habían realizado grabados de las figuras y tablas para su impresión[58].

En los últimos trabajos se había incorporado a la Catedral el arquitecto turolense José Martín de Aldehuela (Manzanera, 1724) quien, llamado por su paisano el obispo Molina Lario (natural de Camañas), se encontraba en Málaga desde 1779 para realizar las cajas de los órganos y aquí se avecindó, llevando a cabo una actividad importante tanto en la arquitectura religiosa como en el campo de la ingeniería.

Aldehuela se formó en la escultura y carpintería de retablos en Teruel con José Corbinos y Francisco de Moyo dentro del gusto rococó francés, imperante en Aragón y Valencia, aunque hay escasos testimonios de aquella etapa, si bien

[58] Archivo de la Catedral de Sevilla. Actas Cap. fol. 232 y ss. Archivo de la Real Academia de San Fernando, leg. 126-1/5. Camacho Martínez, R.: *El manuscrito «Sobre la gravitación de los arcos contra los estribos» del arquitecto Antonio Ramos.* Colegio de Arquitectos de Málaga y Real Academia de San Fernando, de Madrid, 1992.

parece que intervino en los retablos de la iglesia de los jesuitas y llevó a cabo la dirección de la obra en su etapa final[59]. En 1750 pasó a Cuenca donde, tras la Guerra de Sucesión, se vivía una intensa actividad de reconstrucción arquitectónica, siendo nombrado en 1771 maestro mayor de obras del Obispado. Aquí su estilo se define en dos periodos, primando inicialmente las preocupaciones ornamentales sobre fábricas anteriores o estructuras más rígidas como en la iglesia de San Felipe Neri, en la que sorprende la decoración que adquiere un mayor énfasis en el crucero y su bóveda vaída se decora con cuatro grandes medallones de rocalla en forma de corazón; sin embargo la pieza clave de esta iglesia es la capilla oval de la Virgen de las Angustias, cuyo apilastrado pseudocorintio, con querubines sustituyendo a las volutas, presenta un arquitrabe serpenteante del que cuelgan medallones de rocalla con los anagramas marianos formando auténticas cornucopias y se cubre con una bóveda elíptica con nervios planos y decoración pictórica.

El segundo periodo, influido por Ventura Rodríguez cuando éste intervino en la Catedral, arranca de 1753 y, más adherido al barroco clasicista, en sus proyectos se interesa por los juegos espaciales, como en la iglesia de San Antón (1764), complejísima planta que coordina seis espacios diferentes de fastuoso alzado, conectados en un impulso de profundidad hacia el presbiterio donde se levanta la estructura aérea y escenográfica del baldaquino, con cubierta calada rematada por jarrones y guirnaldas que forma un magnífico expositor para la Virgen de la Luz, muy en la línea de la capilla que Ventura Rodríguez acababa de realizar para la Virgen del Pilar de Zaragoza. En esta iglesia, la más compleja de las que proyectó Aldehuela, hay detalles de filiación borrominesca y guarinesca que pudo recoger a través de Ventura Rodríguez, si no existió un viaje del maestro a Italia (figura 21).

Mejor documentada está la iglesia del Real Hospital de Santiago, en la que no hay duda sobre la autoría de Aldehuela, «*que era persona de créditos para su ejercicio*», el cual intervino a partir de 1763. Más sencilla que la anterior, de planta de cruz latina con brazos absidiales, el crucero se cubre por cúpula con nervaduras y lunetos enlazados formando una estrella que cobijan una linterna de ventanas ovales con guirnaldas Sus muros, curvos, se resuelven de forma similar a la capilla mayor de la catedral y de la iglesia de San Antón, con relieves de estuco con la aparición de la Virgen a Santiago en un lado y la visita de Cristo vestido de peregrino a la Magdalena en el otro; su imagen exterior la define el testero del ábside, enmarcado por pilastrones jónicos con guirnaldas con el escudo de Santiago y óculo coronado de rocallas, recortándose sobre él una airosa espadaña.

La iglesia del convento de la Concepción Francisca es también una nueva construcción del siglo XVIII que aprovecha elementos de la primitiva obra del

[59] Sebastian, S.: «El arquitecto turolense José Martín de Aldehuela», *Teruel* nº 27, p. 134.

siglo XVI. En 1768 las monjas llamaron a José Martín para que elaborase traza y condiciones. Se trata de un espacio congregacional elíptico de correcto orden compuesto y golpes de rocalla, entre dos ámbitos cuadrangulares, capilla mayor y el coro, presidido por una representación de Santa Clara, realizándose el acceso bajo el sotocoro, cubierto con bóveda de arista que apoya en pilastras de capitel ménsula muy semejantes a los de San Antón.

En la Catedral de Cuenca llevó a cabo muchas intervenciones, en el campo de la retablística o con obras tan interesantemente resueltas como la sala capitular. Entre los encargos particulares para la Catedral, hay uno de especial interés, la capilla de la Virgen del Pilar, *«pequeño templo en miniatura»* como la ha designado Chueca. En un espacio ingrato, junto a la puerta, realizó Aldehuela una obra pequeña (6 x 3,50 m) pero logradísima, *«el vértice a donde llegó en Cuenca la evolución de Martín de Aldehuela»*. Con cinco espacios perfectamente enlazados, alzado de columnas y pilastras corintias que no se interrumpe y cuyos capiteles a diferente altura sostienen ondulante entablamento con frisos de estrellas y palmas, querubines, ménsulas cortadas en repisas y otros adornos muy borrominescos; las bóvedas, de las más variadas formas y penetradas por lunetos y medallones, con curvas y contracurvas, contribuyen a realzar la ingravidez de este espacio que con el movimiento de la planta, las palpitantes superficies de las paredes y los adornos a modo de livianas colgaduras, parece un injerto borrominista tardío. El programa iconográfico, que fue dado por el Cabildo, se integra en este interior por medio de finos relieves de yeso, que reproducen el ritmo de los marmóreos de la capilla mayor completados con composiciones pictóricas. Otras capillas de similares características realizó en Cuenca como la de la Venerable Orden Tercera o la de la Virgen del Rosario en la iglesia de Santo Domingo[60].

Monumental y de finísimo gusto ornamental es la parroquia de San Millán en Orihuela del Tremedal (figura 22), que proyectó en 1770 para el obispo de Albarracín D. José Molina Lario, llevando la dirección su sobrino y discípulo Manuel Gilaberte, que continuó su estilo en la provincia de Teruel y norte de Guadalajara[61].

La iglesia, que se levantó sobre el solar de la anterior, y a la que se pueden aplicar los adjetivos con que la designó el Cabildo de Albarracín en 1772,

[60] Chueca Goitia, F.: «José Martín de Aldehuela. Datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII», *Arte Español,* T. XV, pp. 37-59. Mora Pastor, J.: *Aproximación a la figura del arquitecto José Martín (Aldehuela) y su obra en Cuenca*. Diputación de Cuenca, 2005.

[61] Archivo Parroquial de Orihuela del Tremedal. Libro de Bautismos que comienza en 1770. Documento inserto en el fol. 49. (Agradezco al párroco D. Alejandro Yuste, las facilidades que me dio para investigar en el archivo). Sebastián, S.: *Guía artística de Orihuela del Tremedal*. Orihuela del Tremedal, 1970, pp. 51-61. Camacho Martínez, R.: «Los maestros Gilaberte, en el entorno de Molina de Aragón (Guadalajara) y su relación con José Martín de Aldehuela», *Baética* nº 28 (I), Universidad de Málaga, 2006, pp. 62-64.

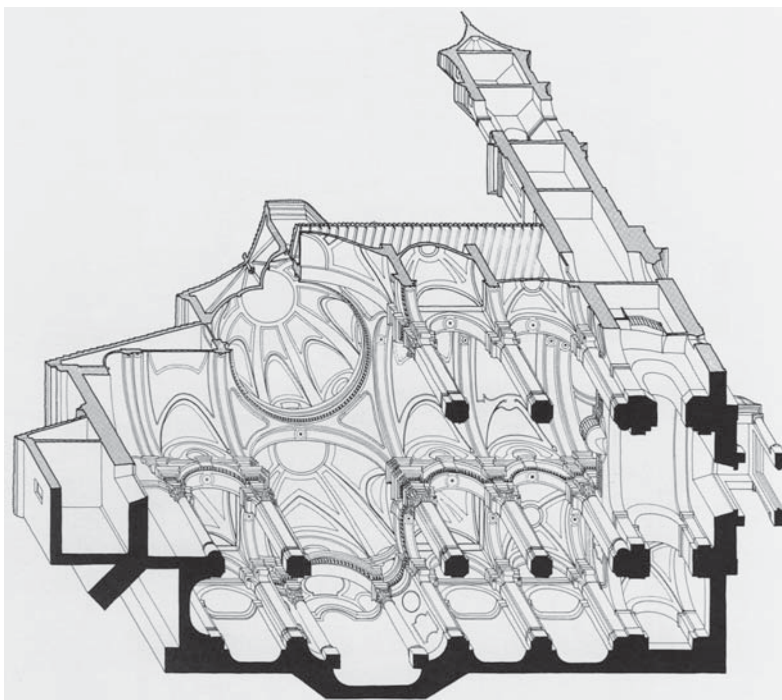


Figura 22.
Orihuela del Tremedal (Teruel). J. Martín de Aldehuela. (Plano axonométrico por Antonio Almagro).

«*sumptuosa y crecida*», aprovechó parte del presbiterio de la iglesia antigua, «*para conservar sin quebranto el altar mayor*» y es una de las obras más monumentales del maestro Aldehuela. Sus tres naves están separadas por un doble orden, corintio hacia la nave central y capitel ménsula en el interior, que enriquece notablemente los perfiles, y sostienen un dúctil entablamento que se transforma en arquivolta de los arcos, alternando su altura y su luz. En el crucero se alza una cúpula sobre pechinas con querubines en sus vértices, y se abre con linterna de ventanas curvas, encastrándose por la clave un cascarón muy rebajado con cupulín. Sus brazos delimitan testeros curvos para los altares y se cubren con bóvedas de horno, nervadas y abiertas con ventanillas ovales que proyectan amplia luz en cada espacio, que tiene ecos del barroco alemán. La capilla mayor se cubre con bóveda de medio cañón y en sus muros se disponen amplios registros con molduras y querubines, en situación similar a los relieves de las iglesias de Cuenca, pero donde los motivos son representaciones pictóricas del Sacrificio de Isaac y Sacrificio del Cordero. Exteriormente es obra de mampostería muy cuidada y la fachada, de sillería, la recorre un apilastrado muy plano y salientes líneas de imposta



Figura 23.
Orihuela del Tremedal (Teruel). J. Martín de Aldehuela.

flanqueando el cuerpo central, en donde campea un pabellón acampanado que corona el acceso (figura 23).

Al ocupar la sede de Málaga el citado prelado Molina Lario (1776-83) promovió importantes obras, trasladándose Martín de Aldehuela a esta ciudad en 1779, para realizar las cajas de los órganos de la Catedral. Aquí intervino, primero junto a Antonio Ramos, en la capilla de la Encarnación y, como Maestro de Obras Menores del Obispado, participó en todas las que se hicieron en la Catedral hasta su muerte, realizando nuevos planos y presupuestos para su continuación tras la paralización de 1782. Su nombramiento le llevó a intervenir en las obras religiosas del Obispado.

Se hizo cargo de la dirección de la iglesia de San Felipe Neri, que se inauguró en 1785 y que, posiblemente, supuso la ruptura de relaciones con Ventura Rodríguez (figura 24). Y es que nada tiene que ver la iglesia construida con el proyecto de éste, si bien la decisión no sería suya, y se siguieron las líneas iniciadas por Ramos[62]. Sí se ha atribuido al maestro Aldehuela el diseño de la Sacristía y el tabernáculo así como la decoración pictórica del exterior.

En la iglesia de San Agustín, se documenta su intervención en la capilla mayor, con un espléndido retablo-camarín que se proyecta hacia la nave, y la fachada, pero su estilo se reconoce en la remodelación total de la iglesia, en cuyo alzado alterna las luces de los arcos y ostenta finísimo ornato. Proyectó la

[62] Camacho Martínez, R.: «A propósito de Ventura Rodríguez y la iglesia de San Felipe Neri de Málaga», *Atrio, Revista de Historia del Arte* nº 10/11. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla 2005, pp. 105-112.



Figura 24.
Ventura Rodríguez. Proyecto para la iglesia de San Felipe de Málaga.

ampliación de la parroquia de San Juan con una cabecera de suaves curvas, y se le puede atribuir la iglesia de las Dominicas de la Divina Providencia, bendecida en 1787. Participó también en la construcción del Palacio episcopal, como continuador de Ramos[63].

Llevó a cabo importantes obras civiles y de ingeniería. Bajo el patrocinio de Molina Lario dirigió la traída de aguas del Guadalmedina a Málaga mediante la llamada cañería del Obispo, y más tarde acueducto de San Telmo, interesante obra que con un recorrido de 11 kilómetros en dos acequias superpuestas, para riego y agua potable, salva la quebrada topografía del terreno mediante 33 alcantarillas y 30 puentes-acueducto, algunos de interesante diseño[64]. Remodeló parte del Colegio de los Jesuitas para su adaptación al Consulado, atribuyéndosele asimismo la portada que aquí se realizó para el Montepío de Cosecheros[65]. También para el Consulado proyectó una Casa-lonja en 1786, e hizo nuevo plan para proseguir el Puente del Rey, que no se ejecutó. Intervino en la Casa de Expósitos, y para el Conde de Villalcázar, trabajó en su casa-palacio frente a la Alcazaba, y pudo colaborar con él en la remodelación de los jardines de su

[63] Camacho Martínez, R.: *Málaga Barroca,* pp. 100-104.

[64] Camacho Martínez, R.: «El acueducto de San Telmo y los hombres que lo hicieron posible». Introducción a la edición facsímil de la *Relación de la obra del Acqüeducto de Málaga* por D. Ramón Vicente y Monzón. Málaga 1786. Edición de la Real Academia de San Telmo. Málaga 1994, pp. 2-24.

[65] Camacho Martínez, R.: «La Casa del Real Montepío de Málaga» (con J. Mª Romero y A. Azuaga). Col. *Asuntos de Arquitectura, El Barroco*. Colegio de Arquitectos de Málaga, 1986.

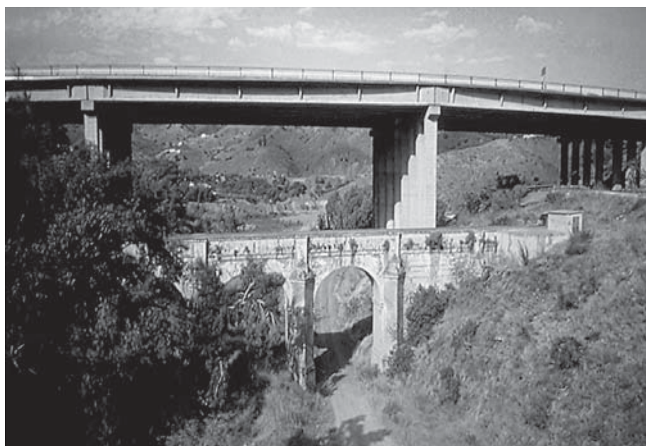


Figura 25.
Acueducto de San Telmo, bajo la autovía.

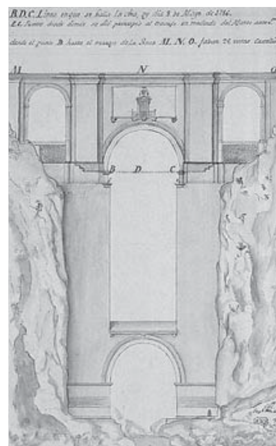


Figura 26.
Ronda. Puente Nuevo

finca El Retiro (Churriana), llevando a cabo el aparato hidraúlico del «jardín-cortesano», conjunto escenográfico de gran belleza[66] (figura 25).

En la provincia intervino en obras diversas: en Vélez-Málaga construyó la Cilla y se le atribuye la sacristía de la parroquia de San Juan, muy próxima a sus decoraciones conquenses, así como la ampliación del convento de San Francisco, y en Antequera se relaciona con los proyectos de ampliación en San Pedro y San Sebastián[67]. Pero fue más señera su actividad en Ronda donde se encargó, en 1784, de terminar el puente sobre el tajo del río Guadalevín, obra imprescindible para la ciudad que incorporaba un acueducto; inaugurada en 1793, los diseños de Aldehuela muestran su precisión y su sentido estético de la obra práctica[68] (figura 26).

Su última obra, fechada en 1802, el mismo año de su muerte, fue el modesto proyecto del cementerio de Cortes de la Frontera, concebido dentro de las normas de la política reformista de Carlos III.

Su actividad en la Catedral empieza con el encargo de Molina Lario de realizar las cajas de los órganos.

[66] Camacho Martínez, R.: «El jardín barroco en Málaga: "El Retiro" de Churriana», *Isla de Arriarán* nº XIX. Málaga 2002, pp. 99-127.

[67] Camacho Martínez, R.: «Arquitectura y colegiata. Santa María la Mayor y San Sebastián de Antequera», en Romero Benítez, J.: *La Real Colegiata de Antequera, cinco siglos de arte y de historia (1503-2003)*. Ayuntamiento de Antequera, 2004, pp. 121-155.

[68] Camacho Martínez, R. y Miró Domínguez, A.: «Antecedentes del Puente Nuevo de Ronda», *Academia* nº 79, Madrid, 1994, pp. 289-314.

Un capítulo de especial importancia para la Catedral fue siempre la capilla de música, y dentro de ello poseer un órgano que correspondiera a su grandeza. Se habían construido diversos órganos, pero el que había a mediados del siglo XVIII no colmaba las aspiraciones del Cabildo, y ya en 1768, con el obispo Franquis Lasso de Castilla, comenzaron las gestiones para la construcción de un nuevo órgano. Franquis reunió varios proyectos para su estudio y, había dejado mandas de 15.000 ducados para ello[69].

A los dos meses de ocupar su diócesis Molina Lario comunicó al Cabildo que estaba estudiando los diseños de los órganos, hallados entre los papeles de su antecesor, pero encargó un nuevo proyecto a Julián de la Orden, organero de la Catedral de Cuenca que encabeza la mejor historia del órgano español del siglo XVIII[70]. Para la realización de las cajas vino también desde Cuenca José Martín de Aldehuela.

El proyecto de los órganos se presentó en noviembre de 1778, a finales de 1781 estaba listo el primero de ellos, costeado por el obispo y un año más tarde se completaba el que costeó el Cabildo. Condicionado por los sólidos pilares del templo, recrecidos en altura mediante pilares de ático, entre los que debían colocarse las cajas, Martín de Aldehuela llevó a cabo una magnífica obra de adaptación al marco, con carácter de retablo en cuanto a fachada y silueta, pero es tridimensional; en su alzado se superponen los diferentes cuerpos afirmando su sentido ascensional mediante la ingravidez de los volúmenes, el ritmo, la delicada coloración, la suavidad de los dorados. Aflora en la delicadeza de los detalles su espíritu de decorador excelente, todavía ligado a fórmulas del rococó que aplica con mesura. Las cajas están distribuidas en tres cuerpos donde los tubos y la trompetería, elementos de su propia mecánica, han sido integrados en la composición ornamental, disimulando los huecos a modo de celosías trazadas con bellas y elegantes rocallas en oro, que junto con los capiteles y molduras, resaltan sobre el fondo verde y el metal bruñido de los tubos, y reaccionan a la luz de manera muy diferente, limitándose la policromía a los recursos plásticos, escudos y estatuas, que integran en esta obra las connotaciones simbólicas. Con los emblemas del obispo o del Cabildo, flanqueados por figuras de bulto que representan a las virtudes, el cuerpo superior, más reducido, se remata con frontón triangular abierto sobre el que se elevan ángeles músicos, la cartela con la fecha y los emblemas heráldicos y la majestuosa figura de la Fama,

[69] Martínez Solaesa, A.: *Catedral de Málaga. Órganos y música en su entorno*. Universidad de Málaga, 1996, pp. 62 y ss.

[70] Llordén, P. A.: «Notas de los maestros organeros que trabajan en Málaga», *Anuario musical, vol. XIII,* Barcelona, 1958, p. 186. Martinez Solaesa, A.: *Op. cit.,* p. 20.



Figura 27.
Catedral de Málaga. Órgano.

obras escultóricas que fueron realizadas por Juan de Salazar y Antonio de Medina (figura 27).

José Martín contrató esta obra en 30.000 reales pero fue gratificado además con 1.500 reales[71].

Paralelamente realizó otras obras de amueblamiento del templo, entre ellas un proyecto para el tabernáculo[72]. Éste ha sido la gran utopía de la Catedral y, tras el último proyecto que realizara Ramos en 1770 y el remitido por Francisco Calvo Bustamante desde Jaén en 1773, el Cabildo lo encargó a Ventura Rodríguez a quien se le proporcionaron todos los diseños realizados hasta el momento junto al plano de la capilla mayor que realizara Ramos. Convencido el Cabildo de que los muchos encargos de éste no le permitirían acometer el proyecto[73], se pensó en José Martín de Aldehuela como tracista del tabernáculo quien, conociendo las apetencias de aquel en este campo, contaba ya con un proyecto coloreado del edículo, que presentó en el Cabildo de 4 de julio de 1781. En su exposición insiste, recordando que se había mandado planta a Ventura Rodríguez, para que conociera la disposición de la capilla, en que ha tenido en cuenta las perspectivas visuales desde los vanos de la capilla mayor, de modo que quedaba realzada la posición del tabernáculo y su simbolismo. Tal vez animado por estos argumentos el Cabildo encargó al maestro el traslado del papel a la madera para instalarlo en su sede definitiva *y «reconocer práctica y materialmente la destreza y acierto con que parece se ha ideado»*[74].

Esta maqueta no llegó nunca a obra definitiva, pero al concebirse en escala 1:1 y mimetizar los materiales definitivos, se utilizó como tabernáculo durante casi un siglo, mientras se seguían realizando proyectos que no llegaban a materializarse. Conocemos su imagen porque se reproduce en una de las láminas de la revista local *El Guadalhorce*, de 1839[75], coronado por el ramo de azucenas, síntesis emblemática de la Encarnación y emblema del Cabildo, y dado que el tabernáculo que hoy ocupa el presbiterio de la Catedral es el que se realizó entre 1861-62 con proyecto del arquitecto granadino Francisco Enríquez Ferrer, quien había ganado el concurso público convocado en 1851[76], no cabe duda de

71 Camacho Martínez, R.: «Los órganos de la Catedral de Málaga. Análisis estilístico y monumental», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada,* XVI, 1984, pp. 265-281.

72 Sobre este tema véase Sanchez Lopez, J. A.: *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo de la Catedral de Málaga*. Universidad de Málaga, 1995, pp. 71 y ss. En su conjunto se analizan todos los proyectos y realizaciones desde 1588 hasta el actual tabernáculo construido en el siglo XIX.

73 A.C.M. Actas, vol. 53, 1777-81, fols. 193-194, 218-219.

74 A.C.M. Actas vol. 53, fols. 620-621.

75 *El Guadalhorce*. Imprenta del Comercio, Málaga 1839, Tomo I, nº 40.

76 Sánchez López, J. A.: *Op. cit.,* p. 119.

que este grabado reproduce el «modelo» de Aldehuela. Cuando el nuevo tabernáculo ocupó el presbiterio de la Catedral, el modelo fue cedido, en 1861, a D. Rafael Rodríguez quien había construido a sus expensas un convento para las monjas clarisas, y en la iglesia, que dedicó a la Santísima Trinidad, nombre del barrio en el que se ubica, continuó sirviendo este tabernáculo[77]. A pesar de los destrozos sufridos en la iglesia en la quema de conventos de mayo de 1931, se mantuvo este tabernáculo, que fue definitivamente destruido en 1936, aunque lo conocemos por una fotografía del Archivo Temboury[78].

Aldehuela diseñó un templete de planta circular, apoyado sobre caja cilíndrica en la que se inserta el sagrario, limitado por ocho estilizadas columnas que se agrupan por parejas en las líneas coincidentes con las diagonales; sobre un amplio entablamento descansa una cúpula de marcadas nervaduras en el trasdós, que contribuían a enriquecer el claroscuro y la sensación de movimiento. Su estilo responde plenamente a las normas academicistas y se relaciona con los que realizó para San Agustín y, sobre todo para San Felipe.

El Cabildo mantuvo esta obra como provisional y siguió encargando proyectos. En 1794, y aprovechando la estancia en Málaga del arquitecto italiano Mazonesqui, para realizar el Teatro Principal, le encargó un proyecto de tabernáculo, que el italiano entregó rápidamente y se comprometió a realizar para la Navidad de 1796[79]. Tal vez no quedase muy convencido el Cabildo y Aldehuela aprovechó la oportunidad de diseñar un nuevo tabernáculo, pues en 21 de junio de 1794 se presentaban dos nuevas ideas de éste que, después de ser revisadas por maestros de Málaga y Cádiz, se discutieron en la reunión capitular de 16 de septiembre de 1796[80]. Es curioso que el Cabildo de Málaga, que no solía acatar las imposiciones de control de la Real Academia de San Fernando, en este caso decidió enviar el proyecto a la misma para su aprobación. El 17 de octubre de 1796 fueron evaluados por la Comisión de Arquitectura de la Academia, presidida por Juan Pedro Arnal, quien rechazó estas trazas «*por defectuosas en sus formas y proporciones y gusto depravado*»[81]. Con ello están rechazando, una vez más, al Barroco. Sin embargo el tabernáculo, tal y como hemos visto, no responde a los estilemas del Barroco, y ya

[77] A.C.M. Actas, Libro 69 (1861-65), fols. 2 y v. La iglesia de la Trinidad y el anejo convento para las religiosas de Santa Clara, fueron realizados por el arquitecto Cirilo Salinas, y el tabernáculo ocupó el presbiterio de la iglesia hasta 1936. Le fue superpuesta una inscripción conmemorativa de la consagración de la misma (Sánchez López, J. A.: *Op. cit.,* p. 84).

[78] A. T. (Archivo Temboury) foto nº 4.239.

[79] A.C.M. Actas Cap. Libro 57 (1794-98) fol. 32 y v. Sánchez López, J. A.: *Op. cit.,* p. 88.

[80] A.C.M. Actas, Libro 57 (1794-98), fols. 294 y 326.

[81] A.A.S.F. 3/86 Actas de las Juntas Generales Ordinarias y Públicas 1795-1802, fol. 63 y Tabernáculos 1783-1863. Leg. 2 34/4 s.f.

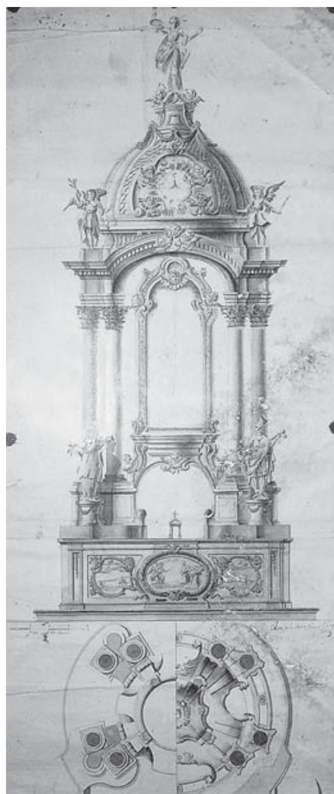


Figura 28.
Diseño de tabernáculo para la Catedral de Málaga.

Juan Antonio Sánchez en su magnífico trabajo se sorprendía del «*sentido peyorativo aplicado por los académicos madrileños a esta propuesta*». Por eso el diseño del tabernáculo de Málaga sería encargado a Evaristo del Castillo y Silvestre Pérez, individuos de la Academia de Madrid, realizando éste un magnífico y frío diseño del más puro estilo neoclásico[82].

De colección particular, recientemente ha llegado a mis manos un diseño de tabernáculo firmado por Aldehuela, que responde a formas del barroco clasicista con elementos ornamentales rococó, que sí podría haber sido el rechazado por la Comisión de la Academia[83]. Analizándolo parece más relacionable con su primer estilo y con las obras que realizó nada más llegar a Málaga (cajas de órganos, retablo de San Sebastián), si bien es cierto que gustaba de hacer evasiones hacia otras formas decorativas (figura 28).

[82] Sánchez López, J. A.: *Op. cit.,* p. 92.

[83] Agradezco a Dª Blanca Moreno Mitjana haber podido trabajar sobre este diseño, que es inédito.

El dibujo (103 x 46 cm) es un plano completivo que presenta el alzado de un tabernáculo, insertándose en la parte inferior un corte por la base y otro por la cubierta. Está firmado en la intersección de ambos dibujos, a la izquierda, por «*José Martín de Aldeguela*». Al otro lado la escala en pies castellanos.

Abajo a la izquierda se dibuja la planta que muestra el arranque de las columnas con sus basas cuadradas alrededor del círculo, agrupadas en cuatro grupos de dos, arrancando de una base amensulada y no se disponen en paralelo sino antepuestas y ligeramente sesgadas, en una inestable diagonal; en el ángulo que dejan se señala la sección de otra columna, sin basa y más sencilla, que es el pedestal, columna truncada, sobre el que se alzan, en los frentes, las imágenes de los mártires Ciriaco y Paula, patronos de Málaga.

A la derecha está la proyección de la cubierta, marcándose alrededor de las columnas el vuelo de los capiteles y su integración en una especie de voluta que configura la cubierta, calada en forma trilobulada entre las columnas, arrancando de las que se disponen más al interior otro cuerpo curvo que cierra en la clave.

El alzado resulta muy esbelto. Centra el frontal de la mesa de altar un medallón oval arriñonado (característico de Aldehuela) con relieve de la Encarnación, advocación de la Catedral, entre otros dos relieves cuadrifoliados. Como vimos en la sección, se compone mediante cuatro grupos de dobles columnas con hermosos capiteles corintios dorados dispuestas en diagonal, y entre sus ángulos, las del frente alojan los pedestales para las imágenes de Ciriaco y Paula que, ante los troncos sobre los que fueron lapidados y atados con los brazos abiertos, resultan un tanto declamatorios. Las columnas sostienen entablamento de cornisa denticulada que forma el arco frontal y deja un fuerte estrangulamiento en las enjutas, decoradas con escotas, y al ser apoyo de la bóveda, se proyecta hacia adelante y se remata en la clave con querubines; sobre aquellas, parejas de ángeles con las palmas y varas de martirio flanquean la cúpula, una estructura calada, que podría inspirarse en la que utilizó Ventura Rodríguez en la capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza. Sobre el anillo apoyan cuatro grandes nervios doblados, cuyo ritmo de colocación lo marca la disposición de las columnas, ligeramente enrollados en la base para formar óculos de diseño curvo irregular, con querubines que permiten ver una gloria interior con el triángulo divino, y en la clave, paños colgantes y querubines rodean un pedestal entre los que surge triunfante la estatua de la Fe.

En su interior se dispone un baldaquino dorado que es doble. El que se abre sobre el altar, que encerraría el Sagrario, se conforma mediante líneas de suaves curvas que arrancan de las basas de las columnas del tabernáculo, rematado en la clave de los arcos por un querubín, que parece sostener el cuerpo superior levantado por otros querubines unidos a ménsulas de fuerte curvatura, y la estructura

que se alza sobre ellas es más rica, dorada, con delgados y esbeltos soportes decorados que rematan en ménsulas hacia uno y otro lado, con otros querubines apoyados en las volutas que rematan a modo de bóveda, y uno de ellos lo corona.

Ponz criticó también este tabernáculo, crítica que contrasta con el elogio que dedica a otro pequeño pero elegantísimo retablo diseñado por Aldehuela en la Catedral, el de San Sebastián, colocado junto al cancel del lado del Evangelio, que responde al mismo estilo «*Junto a una de las puertas del costado hay un precioso retablo, sin tener más que pinturas del célebre Jacobo Palma, que representan en diversos compartimentos a Santa Catalina, Santa María Magdalena, S. Sebastián, S. Bartolomé y encima la Adoración de los Santos Reyes*[84]. Por la necesidad de adaptarse a la ingrata situación de la capilla y también por el presupuesto, como obra de promoción particular del canónigo D. Juan Altamirano, Aldehuela diseñó el retablo con un sentido planista, concebido como una gruesa moldura de bocelón con estilizadas palmetas y orejetas (que encierra un conjunto de buenos lienzos de Palma el Joven, fechados en 1596), con formas adecuadas y precisas en oro y estuco blanco que resaltan sobre el veteado de los mármoles fingidos, empleándose tan sólo en la labor decorativa del remate superior, modelo muy afín a Ventura Rodríguez, tal los que diseñara para la capilla mayor de la Catedral de Cuenca.

Al morir Antonio Ramos las obras que éste dirigía en la Catedral pasaron a Aldehuela, por lo que se hizo cargo de la capilla de la Encarnación, la mayor de la girola, en la que estaba enterrado el obispo Manrique y que un devoto quiso arreglar en la mediación del siglo. Pero fue elegida también por Molina Lario como su lugar de enterramiento y se acometió una obra de reforma que dirigía Antonio Ramos desde 1777. A la muerte del obispo, su sobrino el canónigo magistral D. Joaquín de Molina Sánchez marchó a Madrid para ajustar con el colector de Expolios las cantidades necesarias para la continuación de esta obra que contrató con José Martín en 1784[85]. La obra escultórica, casi toda en mármol blanco, la realizó Juan de Salazar, a quien también puede atribuirse el monumento sepulcral del prelado (figura 29).

La capilla está presidida por un espléndido retablo de corte muy clásico que responde tanto al gusto clasicista como a los materiales impuestos por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Elevado sobre un gran basamento corrido, está dominado por cuatro grandes columnas de mármol veteado de Mijas con dorados capiteles corintios que sostienen un entablamento partido y se desarrolla en tres calles presentando bajo el arco de la central el grupo de

84 Ponz, A.: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Tomo XVIII. Madrid 1794, pp. 183-184.

85 A.C.M. Actas, vol. 53, fol. 115, 315v.-316. A.H.P.M., escr. T. del Valle, leg. 3049, fols. 162-165. Llorden, A.: *Arquitectos y canteros malagueños,* pp. 200-202.



Figura 29.
Catedral de Málaga. Capilla de la Encarnación.

la Encarnación y en las laterales, más estrechas bajo el saliente entablamento, las imágenes de los santos mártires de la ciudad Ciriaco y Paula, sobre los que campean angelitos con las coronas del martirio. En el remate unos ángeles sostienen guirnaldas y flanquean un medallón de rayos antepuesto a la ventana del templo que ofrece efectos de transparencia y luminosidad. Otros detalles de la capilla como los relieves en madera pintada fingiendo mármol, de la Visitación y Adoración de los pastores, con sus molduras con orejetas, los adornos de las puertas de entrada a las sacristías angulares, así como el sepulcro de Molina Lario situado a la derecha (haciendo correspondencia con el renacentista del obispo Manrique) pertenecen a la misma reforma.

La autoría del diseño no está aclarada. Medina Conde, contemporáneo de la obra, la asigna tanto a Ventura Rodríguez como a Juan de Villanueva, a quien también lo atribuye Ponz, mientras que Bolea y Sintas y otros autores lo dan como proyecto de Ventura Rodríguez[86]. Por las relaciones estilísticas entre este

[86] García de la Leña, C. (Medina Conde, C.): *Conversaciones históricas malagueñas,* vol. IV, p. 305. Cita a ambos autores, sin embargo en otro lugar (La catedral de Málaga. Málaga 1878, ed. facsímil, 1984), p. 151) cita a Ventura Rodríguez como autor del proyecto, lo que también hace Bolea y Sintas, M.: *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace su canónigo doctoral,* Málaga, 1894, p. 255.

retablo con el de la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid, que realizó Ventura Rodríguez, es más probable que fuese éste quien diseñó la capilla, que además estuvo en Málaga en 1764, y las formas estilísticas distan mucho del estilo de Villanueva.

Otro retablo diseñó Aldehuela para la Catedral, aunque no hay muchas referencias. Dentro del programa de ornamentación del templo que quería acometer el obispo Ferrer y Figueredo se encontraba un magnífico retablo de mármoles ricos y estatuas de bronces que enmarcaría el gran cuadro de la Virgen del Rosario de Alonso Cano. La desviación de los 20.000 pesos de este presupuesto para el tabernáculo diseñado en 1796, dejó la obra sobre el papel, no llegando tampoco a realidad el tabernáculo, como se ha visto más arriba[87].

Asimismo Aldehuela, que había asistido al maestro Ramos en las mediciones de la reja del atrio, fue quien la terminó. En 1780 se había acordado cerrar el atrio de la Catedral con una reja para la cual hizo el diseño Antonio Ramos; se pidieron presupuestos y en 1781 habían llegado de Albarracín, Valencia, tres de Vizcaya y uno de Málaga del maestro local Luis Gómez que se comprometía a realizarla por el diseño citado y fue el más ventajoso económicamente que se costearía con el producto de haber vendido la vieja reja de la capilla de la Encarnación, y el resto del fondo de la obra. El contrato se firmó en enero de 1782 y a finales de año, por muerte de Ramos pasó la dirección a Aldehuela quien corrigió el diseño del portal principal que el Cabildo encontraba más sencillo que los laterales, aprobándose su proyecto en 1783, fecha que también aparece en el cerrojo. Sin embargo fue respetuoso con lo diseñado por su antecesor ajustándose bastante la obra terminada a las trazas conservadas[88].

En cuanto a la finalización de la Catedral, el Cabildo no perdía las esperanzas y en 1792 empezaron las gestiones para conseguir de nuevo la aplicación del arbitrio que costeaba la obra. En esta ocasión se contaba con el apoyo de la ciudad y se preparó un memorial exponiendo el origen, evolución y estado de la obra, encargando el plano de lo que faltaba por hacer a los arquitectos Miguel del Castillo y José Martín de Aldehuela. Éste tuvo que venir desde Granada, donde seguramente estaría trabajando en el proyecto de reconversión del Palacio de Carlos V en Colegio de Nobles Americanos, y en 1793 se presentó el «*plan ignográfico*» que habían realizado que comprendía «*el horizonte de dicha iglesia, nuevas oficinas anejas a él, terrenos que deben contar para ampliación de las calles y demás*»[89]. Un plano de enorme interés para

[87] A.C.M. Actas Cap. vol. 57 (1794-98), fol. 292 y v. Sánchez López, J. A.: *Op. cit.,* p. 89.

[88] A.C.M. Actas vol. 53, fol. 501 y v., 546v., 548 y v. Leg. 645, pza. 33. Vol. 54, fol. 88 y v., 132v-133.

[89] A.C.M. Actas vol. 56, fols. 301v-302, 482v. vol. 57, fols. 74v. Leg. 645, p. 27.



Figura 30.
Catedral de Málaga. Perspectiva.

conocer también a la Catedral como generadora de un urbanismo y aunque se guardaron copias del mismo en la secretaría, nada de ello se ha conservado y tampoco se lograron estas pretensiones.

Hubo otros intentos para terminar la Catedral en el siglo XIX e incluso en el XX[90], pero nuestra Catedral permanece inacabada, la falta de la torre sur ya es una imagen singular de la ciudad y ha hecho que cariñosamente los malagueños llamen a su catedral «la Manquita» (figura 30).

90 A finales de la década de 1980 se planteó construir la torre sur, incluso se abrió una suscripción para ello, pero no prosperó. Más recientemente se decidió cubrir la Catedral con un tejano, proyecto que arrancaba del de Ventura Rodríguez. Tampoco prosperó pero se abrió un concurso para diseñar una cubierta, resultando elegido el de Juan Jiménez Mata, arquitecto de la Catedral de Cádiz, que proponía mantener el sistema de bóvedas trasdosadas, creando una cámara de aire intermedia entre aquella y una nueva cubierta del mismo tipo, terminando la restauración en verano de 2009.

EL CULTO A LA EUCARISTÍA Y LAS CUSTODIAS BARROCAS EN LAS CATEDRALES ANDALUZAS*

CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

El origen del Sacramento y del culto a la Eucaristía mediante la celebración de la Misa se remontan a los comienzos de la Era Cristiana y a las palabras del propio Cristo durante el transcurso de la Última Cena inmediatamente después de bendecir el pan y el vino: «Haced esto en memoria de mí»[1]. Pero los cultos eucarísticos y la liturgia correspondiente para exaltación del Santísimo fuera de la Misa se desarrollaron y adquirieron progresivo auge a lo largo de la Edad Media, a partir de las revelaciones de Santa Juliana del monte Cornillon en el 1246[2]. Años después, tras el milagro ocurrido en el 1263 en la iglesia de Santa Cristina de Bolsena al brotar sangre de la hostia en el momento de la consagración, el pontífice Urbano IV instauró la festividad del Corpus Christi de manera definitiva en el 1264[3]. En el Concilio de Viena de 1311, Clemente V la declaró fiesta oficial para toda la Iglesia y, por último, Juan XXII instituyó la Procesión Solemne y la Octava del Corpus en el año 1316 con el objetivo fundamental de exponer el Sacramento a la adoración de los fieles[4].

---

* Las figuras núms. 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 17, 18 y 24 proceden de «Andalucía Barroca. El fulgor de la plata». Las núms. 4, 14, 15 y 16 han sido cedidas por Mª Jesús Sanz Serrano. Las núms. 19, 20, 21, 22 y 23 proceden del proyecto «Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía Española y su repercusión en otras grandes iglesias», financiado por el Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Enseñanza Superior. DGICYT. Código de referencia: HUM. 2005-5226.

1 Mateo, 26, 26-28. Marcos, 14, 22-24. Lucas, 22, 19.

2 L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos,* tomo 2, vol. 4, Barcelona, 1997, p. 216.

3 La fundación está documentada por la bula *Transiturus de hoc mundo* que comienza con estas expresivas frases: «Todos así, clérigos como seglares, canten con gozo y regocijo cantares de loor. Todos den a Dios himnos de alegría. ¡Cante la Fe, la Esperanza salte de placer y la Caridad se regocije! ¡Alégrese la Devoción! ¡Tenga júbilos el Coro! ¡La Pureza se huelgue!¡Acuda cada cual con pronta voluntad y ánimo alborozado poniendo en ejecución sus buenos deseos y solemnizando la gran festividad que hoy se instituye!« Recogido por V. Lleó Cañal, *Arte y espectáculo. La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI-XVII,* Sevilla, 1975, p. 4.

4 Otras fechas y acontecimientos medievales importantes para el culto a la Eucaristía recoge F. Llamazares, «Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España», en *La fiesta del Corpus Christi,* Cuenca, 2002, pp. 123 y ss.

La procesión se venía celebrando en algunas ciudades españolas desde las últimas décadas del siglo XIII, es decir desde antes de su establecimiento oficial por parte de la Iglesia[5]. En Aragón, por ejemplo, hay constancia de su existencia a partir de 1301[6]. En Sevilla las primeras referencias documentales se remontan más allá del año 1363[7].

No obstante, el impulso definitivo para el auge de los cultos eucarísticos lo dio el Concilio de Trento[8]. En su sesión XIII, que tuvo lugar el 11 de octubre de 1551 bajo el título «Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía», y en la XXII celebrada en la primavera de 1562, se definió el dogma de la Transubstanciación y se marcaron las directrices fundamentales de la doctrina: obligación de reservar el Sacramento en el sagrario, visita a los enfermos, asistencia y participación de los feligreses en las ceremonias litúrgicas, comunión frecuente, etc.[9] Las conclusiones del Concilio se implantaron en España en las últimas décadas del siglo XVI a través de los sínodos diocesanos y de las constituciones sinodales, y se pusieron en práctica merced a las visitas pastorales que los visitadores de cada diócesis giraban periódicamente por las iglesias de sus respectivas jurisdicciones eclesiásticas para vigilar su cumplimiento y subsanar las deficiencias de las fábricas y de los ajuares litúrgicos. De acuerdo con la doctrina de Trento, se prestaba atención especial a la manera de guardar el Santísimo en el sagrario del altar mayor que, según los documentos contemporáneos, había de custodiarse en una»copita», «caja» o «cajita» y dentro de otra «custodia», «copa grande», «arqueta» o «cofre», en sustitución de los antiguos relicarios, alacenas y tabernáculos que en la Edad Media se solían ubicar en lugares poco destacados de las naves laterales de las iglesias[10].

[5] A. Gascón de Gotor, *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España,* Barcelona, 1916, p. 6. M. Trens, *La Eucaristía en el arte español,* Madrid, 1952. J. Portus Pérez, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid,* Madrid, 1993.

[6] A. Durán y Sampere, «Corpus Christi», en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España,* t. I, Madrid, 1972, pp. 631-633.

[7] M. J. Sanz Serrano, «La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la disposición del cortejo», *Ars Longa,* núm. 16, 2007, p. 56.

[8] Los decretos del Concilio los confirmó y promulgó Pío IV en 1564. En 1570 Pío V publicó el Misal Romano y, desde esta fecha en adelante, los decretos se fueron implantando en las diócesis españolas a través de las correspondientes Constituciones Sinodales.

[9] I. López de Ayala, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento,* Madrid, 1856, Sesión XIII, sobre todo los capítulos V y VI que tratan sobre «Del culto y veneración que se le debe dar» y sobre «Que se debe reservar el Sacramento en el Sagrario y llevar a los enfermos». El capítulo VIII invita a los creyentes a participar en los cultos eucarísticos y a comulgar con frecuencia.

[10] Todas estas denominaciones así como los cambios y las novedades en el culto a la Eucaristía y en su correspondiente ajuar litúrgico a raíz de Trento están recogidos en C. Heredia Moreno, «De arte y de devociones eucarísticas: Las custodias portátiles», en *Estudios de Platería.* San Eloy 2002, Murcia, 2002, pp. 167 y ss.

Los decretos de Trento sobre la Eucaristía favorecieron también la creación o el desarrollo de las cofradías sacramentales. Por su importancia destacamos la de la Minerva, fundada en 1520 por el dominico Tomás Stella en la iglesia romana de Santa María sopra Minerva, aprobada por el pontífice Pablo III en el 1539 por la bula *Dominus Noster Jesus Cristus* y sancionada finalmente durante el pontificado de Pío IV (1559-1565) con el apoyo de su sobrino Carlos Borromeo, que fue nombrado arzobispo de Milán en 1560. Sus prácticas piadosas se centraron en el rezo de las cuarenta horas para honrar a Cristo en su tumba desde el Jueves Santo hasta el Sábado de Gloria, es decir en la reserva eucarística del Monumento de Semana Santa, pero, en el año 1592, Clemente VIII las transformó en adoración perpetua ante el Sacramento expuesto en el altar, expandiendo estas ceremonias por toda la Cristiandad a lo largo del Barroco merced a su bula *Graves et diuturna*[11]. Por lo que respecta a Andalucía, la existencia de una cofradía de la Minerva en Huéscar (Granada) está documentada desde 1544[12] y la de la Adoración Perpetua de Sevilla publicó sus estatutos en el año 1793, prueba del arraigo y de la persistencia de estas devociones a finales del siglo XVIII[13].

La doctrina de la Eucaristía definida por Trento y el consiguiente auge de los cultos eucarísticos y de las cofradías sacramentales dieron lugar, durante la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo del Barroco, a variadas ceremonias religiosas fuera y dentro de los templos, con la consiguiente necesidad de disponer de los ajuares litúrgicos adecuados, los cuales fueron adquiriendo riqueza y fastuosidad progresiva a tono con la mentalidad de la época, con la importancia de cada iglesia y con las exigencias de la liturgia y de las devociones eucarísticas propiciadas por la Contrarreforma[14]. Así fue como se generalizaron las custodias en sus múltiples acepciones de guardar y exponer y los copones para guardar las Formas consagradas, por su mayor capacidad que las tradicionales cajas o píxides[15]. El sagrario del altar mayor, de plata o al menos con el viso de plata, adquirió protagonismo progresivo y se convirtió en una estructura

[11] J. Castelltort, «Restablecimiento de la cofradía de la Minerva», en *XXX Congreso Eucarístico Internacional. La eucaristía y la Paz,* vol. I, Barcelona, 1952, pp. 801-806. La última cofradía eucarística de la que tenemos noticia es la de la Adoración Nocturna que se creó en Roma en el año 1810.

[12] P. Bertos Herrera, *El Tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia,* Granada, 1983, t. II, p. 743. Para Almería puede consultarse J. López Martín, *La iglesia en Almería y sus obispos,* Almería, 1999.

[13] Estatutos de la Real Congregación de luz y vela, erigida en la ciudad de Sevilla, con el objeto de hacer oración continua ante el augusto Sacramento del Altar, Sevilla, imprenta Mayor, 1793.

[14] Sobre el protagonismo de la Eucaristía en el culto de la Iglesia de la Contrarreforma, A. Rodríguez G. de Ceballos, «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.),* vol. III, 1991, pp. 43 y ss.

[15] De manera gradual y por necesidades del culto, las tradicionales cajitas o píxides, con o sin pie, se desplazaban a las sacristías de las iglesias reconvertidas en hostiarios para guardar las formas sin consagrar o en portaviáticos para la visita a los enfermos.

arquitectónica inspirada en la que labró Francisco de Alfaro para la catedral de Sevilla[16]. De igual forma se multiplicaron las arquetas eucarísticas para la reserva del Jueves Santo. Pero la pieza fundamental fue, sin lugar a dudas, la custodia en sentido estricto, tanto la modalidad portátil para las exposiciones y bendiciones del Santísimo o para las demás prácticas piadosas de las cofradías sacramentales que se celebraban en el interior de los templos, como la procesional o de asiento, protagonista indiscutible en las procesiones del Corpus Christi[17]. En las grandes catedrales y en los centros religiosos importantes, estas últimas piezas se utilizaban también en otras fiestas y ceremonias en honor del Sacramento y solían complementarse con suntuosos juegos de iluminación, riquísimos altares de gradillas, monumentales doseles y aparatosos carros o andas. Así los ajuares litúrgicos de las catedrales se convirtieron en fastuosos tesoros donde se acumulaban extraordinarios conjuntos de plata labrada a mayor gloria del esplendor del culto y de la doctrina eucarística de la Contrarreforma[18].

De cualquier manera, la custodia, en sentido estricto y tal y como hoy la entendemos, es la pieza más relevante y a ella dedicaremos atención preferente[19]. Su origen se remonta a la Edad Media y se conservan espléndidos ejemplares desde el siglo XIV, como las de asiento de Ibiza, Barcelona y Sangüesa o portátiles como la de los Corporales de Daroca labrada por Pedro Moragues en 1384 para Pedro el Ceremonioso. A comienzos del Quinientos, el alemán Enrique de Arfe revolucionó la tipología de las de asiento al transformar sus paredes opacas en superficies diáfanas, para la mejor contemplación del Sacramento[20]. A mediados del siglo, su hijo Antonio de Arfe y otros plateros de su generación comenzaron a incorporar proporciones y formas clasicistas, que culminaron en la obra teórica y práctica de Juan de Arfe, el nieto del maestro Enrique, tanto en los modelos de asiento como en los portátiles. A partir de aquí, desde finales del siglo XVI y durante los siglos del Barroco, muchas catedrales españolas labraron, remodelaron o enriquecieron algunas de las custodias, sagrarios, andas o templetes eucarísticos más importantes que han llegado a nuestros días. A título de ejemplo, recordamos las custodias de asiento y andas

16 Por ejemplo el sagrario de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz), que labró Juan Laureano de Pina en el año 1686.

17 Un análisis global reciente sobre las custodias de asiento en F. Llamazares Rodríguez, «Orfebrería eucarística…, ob. cit., pp. 123-155.

18 A las piezas que hemos mencionado cabe sumar otras tipologías eucarísticas menos espectaculares pero que jugaron un papel fundamental, como los cálices, imprescindibles para la celebración de la Misa. Su tipología fue codificada por J. de Arfe en la *Varia Commensuracion…,* Sevilla, 1587, Libro IV, Título IV que trata de las piezas de iglesia y dedica un amplio apartado a las de altar y pontifical.

19 Casi todo el ajuar litúrgico de plata labrada tiene una función eucarística directa o indirecta, desde los juegos de altar y pontificales hasta las piezas de iluminación, pero solo nos referiremos a las piezas que hemos mencionado, por considerarlas las más espectaculares y ricas de todo el repertorio

20 Un comentario en M. C. Heredia Moreno, «De arte y de devociones…, ob. cit., p. 164.

procesionales de Madrid (Francisco Álvarez, 1565-1568), Pamplona (José Velázquez de Medrano, 1596), Alcalá de Henares (A. Piquero, c. 1605), Murcia (Antonio Pérez de Montalvo, 1667) o Salamanca (andas, Manuel García Crespo, 1728)[21]. También las custodias portátiles adquirieron gran desarrollo y variedad de formas durante el Barroco, pero se generalizaron las de tipo sol por su claro simbolismo alusivo a Cristo como «sol de Justicia» (*Salmos*, 18) o como «Luz verdadera que ilumina a todo hombre» (S. Juan, 1, 9).

Por lo que concierne a Andalucía, su extensión geográfica, las circunstancias históricas de la zona, y la organización eclesiástica del territorio propiciaron la existencia de ricos y variados ajuares eucarísticos barrocos de plata labrada. La responsabilidad de ponerlos al día y de aumentar su riqueza no siempre se debió a la iniciativa de los cabildos, sino que, a título personal, los prelados, los canónigos y los devotos jugaron también un papel destacado, como sucedía en otras catedrales españolas[22]. A fines del siglo XVI y a lo largo del Barroco, la región estaba dividida en dos provincias eclesiásticas con sede en Sevilla y en Granada. A Sevilla pertenecían las diócesis de Córdoba y de Cádiz, en la parte occidental, mientras que de Granada dependían las de Guadix, Jaén –con sede compartida con la localidad de Baeza–, Málaga y Almería (figura 1)[23]. Es decir, en la época que nos ocupa Andalucía contaba con un total de nueve catedrales, de importancia y categoría desigual y de posibilidades económicas diversas, pero, en todo caso, con suficientes medios para acometer empresas artísticas relevantes que fueron incrementando, de manera progresiva y en la medida de lo posible, el brillo y los fastos de la liturgia eucarística de acuerdo con las directrices del Concilio de Trento y a tono con el afán de superación y engrandecimiento de las distintas sedes[24].

21 Se analizan y documentan en M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *La platería de la catedral y del Museo Diocesano de Pamplona,* Pamplona, 1978, pp. 59-63. D. Sánchez Jara, *Orfebrería murciana,* Murcia, 1950, pp. 61-69. P. Revenga, «El platero toledano Antonio Pérez de Montalvo», en *Homenaje al profesor Jesús Hernández Perera,* Madrid, 1992, p. 723. A. Rodríguez G. de Ceballos, Los Churriguera, Madrid, 1971, p. 49. Pero se pueden añadir otras muchas y numerosos ejemplos repartidos por toda la geografía española.

22 J. Rivas Carmona, «El patrocinio de las platerías catedralicias», en *Estudios de platería*. San Eloy, 2004, Murcia, 2004, pp. 479-498, recoge el panorama de muchas catedrales españolas. Puede añadirse, por su importancia histórica y artística, aunque su conversión en catedral es muy reciente, el caso de la catedral de Alcalá de Henares, analizado en C. Heredia Moreno, «La colección de platería de la catedral Magistral de Alcalá de Henares», en *La catedral Magistral,* Alcalá de Henares, 1999, pp. 139-157.

23 Hoy día el panorama es todavía más complejo. En Andalucía occidental, la actual diócesis de Huelva se creó por bula papal de Pío XII en el año 1953 y la de Jerez de la Frontera se desgajó de la de Cádiz en 1980. A la provincia eclesiástica de Granada se han sumado las diócesis de Cartagena y Ceuta. Con estas divisiones y añadidos, el número total de catedrales asciende a trece, aunque ahora sólo vamos a tratar de los ajuares eucarísticos de las que existían en el Barroco.

24 J. Rivas Carmona, «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias», en *Estudios de platería*. San Eloy, 2003, Murcia, 2003, pp. 515-536 y, para el caso andaluz, «Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco», en R. Sánchez-Lafuente Gémar (Coor.), *El fulgor de la plata,* Córdoba, 2007, pp. 84-104.



Figura 1.
División eclesiástica de Andalucía.

Además, en Andalucía se conjugaron una serie de factores que convirtieron algunos de sus tesoros eucarísticos catedralicios en los más ricos y espectaculares de la Península: Inmensas posibilidades económicas, mecenas cultos y muy proclives a acatar la doctrina eucarística de Trento y presencia de unos artífices plateros de primera fila que lograron materializar los deseos de los comitentes en piezas singulares, de calidad excepcional, al gusto de la época y de acuerdo con los fastos y la teatralidad demandados por la sociedad andaluza del Barroco. A este respecto, las piezas antiguas pero también las de nueva factura se fueron enriqueciendo y engrandeciendo de manera progresiva conforme el espíritu triunfalista de la Contrarreforma se iba consolidando. El Cabildo sevillano fue el pionero en la renovación y acrecentamiento del ajuar eucarístico de plata labrada, pero su ejemplo se difundió por todo el territorio andaluz.

Sevilla, sede de una de las archidiócesis más importante de España, vio acrecentada su riqueza a lo largo del XVI por la llegada de plata americana[25]. Su catedral gótica se completó durante la segunda mitad del XVI con una serie de dependencias que fueron posibles gracias al esfuerzo conjunto de sus arzobispos –Cristóbal de Rojas y Fernando de Castro–, del Cabildo eclesiástico integrado por canónigos humanistas –Francisco Pacheco o Luciano de Negrón– y de un grupo de artistas de primera fila, aglutinados por sus intereses culturales comunes en torno a la Academia[26]. De la conjunción de todos estos personajes surgió uno de

[25] F. Morales Padrón, *La ciudad del quinientos,* Sevilla, 1977, pp. 200 y ss. F. Collantes de Terán, «Sevilla, una ciudad para un Imperio», en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias,* México, 1999, p. 513 y ss.

[26] Sobre la obras de arquitectura emprendidas en la catedral de Sevilla, A. Recio Mir, «Sacrvm Senatvm». *Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla,* Sevilla, 1999.

los conjuntos artísticos más fastuosos del momento que, como no podía ser de otra manera en el marco de la Iglesia católica y en los primeros momentos de la Contrarreforma, prestó atención primordial al culto a la Eucaristía y a la renovación de su ajuar de plata, bien a través de piezas espectaculares de nueva creación bien mediante el enriquecimiento y engrandecimiento de piezas antiguas.

Con este propósito, el cabildo hispalense convocó un concurso en el año 1579 para construir una nueva custodia de asiento que sustituyese al ejemplar gótico que los hermanos Nicolás y Marcos Alemán habían comenzado en el año 1513 y que fue concluido en 1544 por Diego de Vozmediano[27]. La empresa recayó en Juan de Arfe y Villafañe que la llevó a la práctica entre 1580 y 1587. Poco después, en 1593, el mismo cabildo encargaba un sagrario para el altar mayor al platero de la catedral Francisco de Alfaro, utilizándose en este caso, como parte del material, la plata procedente de la antigua custodia gótica. Ambas piezas se realizaron en las últimas décadas del XVI con unas formas arquitectónicas propias del Clasicismo y del Manierismo contemporáneos, y se revistieron de unos relieves y esculturas, a tono con la nueva imagen religiosa defendida por la Contrarreforma, que componen complejos programas iconográficos de profundo contenido teológico y de corte asimismo contrarreformista no exento de un marcado simbolismo salomónico[28]. Sin embargo, supusieron un referente y un punto de partida para las obras barrocas posteriores que se labraron en ésta o en otras sedes andaluzas, como las catedrales de Cádiz y Baeza. No en vano la custodia y el sagrario de la catedral de Sevilla resumen y ejemplifican en su forma y en su contenido el espíritu de la Contrarreforma que presidiría en adelante muchas de las manifestaciones artísticas religiosas del Barroco hasta bien entrado el siglo XVIII.

En la custodia de Sevilla, sin duda la pieza más extraordinaria de toda la platería española del quinientos según opinión del propio artífice, Juan de Arfe compendia y reinterpreta las ideas de Alberti, Bramante y Serlio. Su traza, modelo de Clasicismo, está compuesta por cuatro cuerpos circulares en proporción dupla

[27] Una síntesis sobre las vicisitudes de la construcción de la custodia gótica y sobre las arcas y custodias anteriores que poseyó la catedral de Sevilla, con bibliografía, en M. J. Sanz Serrrano, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla,* Sevilla, 2006, pp. 63-65.

[28] El análisis del programa iconográfico de la custodia de Sevilla en M. J. Sanz Serrano, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia...,* ob. cit. pp. 77-96. Una síntesis en J. Palomero Páramo, «Custodia Grande, Juan de Arfe», en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia,* Sevilla, 1992, pp. 388-390. Sobre la arquitectura y fuentes artísticas de ambas piezas, C. Heredia Moreno, «Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio», *Archivo Español de Arte,* núm. 304, 2003, pp. 371-388; «Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada», *Estudios de platería,* San Eloy, 2005, pp. 193-211, «Sobre las fuentes artísticas de Juan de Arfe y Villafañe», Madrid, 2006, pp. 307-318 y «Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla», en J. Rivas Carmona (coordinador), *Estudios de platería,* San Eloy 2006, Murcia, 2006, pp. 257-276. Sobre el contenido salomónico de ambas obras puede consultarse también C. Heredia Moreno, «El templo de Salomón en la platería española», en J. Rivas (Coord.), *Estudios de platería,* San Eloy, 2009, Murcia, 2009.



Figura 2.
Juan de Arfe. Custodia. Catedral de Sevilla

sexquiáltera, el superior cubierto por cúpula, articulados por dos filas concéntricas de soportes con órdenes jónico, corintio y compuestos, respectivamente (figura 2).

Su compleja iconografía resume la doctrina de Trento y supone la culminación de los vastos programas del Antiguo y Nuevo Testamento que los plateros castellanos y andaluces de la generación anterior, como Antonio de Arfe, Francisco Becerril o Juan Ruiz el Vandalino, habían comenzado a introducir en las custodias de asiento. En este caso el programa, que fue propuesto por el canónigo Francisco Pacheco y descrito minuciosamente por el autor[29], representa en el primer cuerpo a la Iglesia Militante mediante treinta y seis escenas del Antiguo y Nuevo Testamento en relieve, donde las bíblicas prefiguran a las evangélicas. Se complementan con los bultos de los Padres de la Iglesia Latina más

[29] J. de Arphe y Villafañe, *Descripción de la traza…,* Sevilla, 1587.

Santo Tomás –el «Doctor Eucarístico» y autor del Oficio del Corpus– y San Dámaso –el papa de origen español–[30]. En el segundo cuerpo se aloja el viril rodeado de seis parejas de santos vinculados a la ciudad de Sevilla (Justa y Rufina, Isidoro y Leandro, Hermenegildo y Sebastián, Servando y Germán, Laureano y Carpóforo, y Clemente y Florencio), más seis relieves con sacrificios veterotestamentarios que prefiguran el de la Eucaristía (Abel, Noé, Melchisedec, Abraham, Moisés y Salomón). El cuerpo tercero se dedica a la Iglesia Triunfante con el Cordero apocalíptico rodeado de otros seis relieves con santos habitantes del Paraíso y medallones con jeroglíficos alusivos al Sacramento. En el cuerpo alto, que se corona con la escultura de la Fe, se aloja la Trinidad. A nivel formal, coexisten los tipos físicos de proporciones alargadas y gestos expresivos, próximos a los de Alonso Berruguete, con otros de anatomías «con más carne que las de Berruguete», a tono con la nueva imagen religiosa defendida por la iglesia de la Contrarreforma y plasmada en la escultura castellana por Gaspar Becerra.

En cuanto a la decoración, Arfe prescindió en esta obra del repertorio ornamental del grutesco –de origen pagano y proscrito por el Concilio de Trento– y lo sustituyó por «cosas vivas y honestas» –niños, aves y pámpanos y racimos de vid– de claro simbolismo eucarístico, que se entrelazan en los fustes y frisos del primer cuerpo formando un entramado de líneas sinuosas semejante a los esquemas de las columnas con estrías helicoidales de los cuerpos superiores y preludio de los diseños de las salomónicas barrocas que se desarrollarían en la platería andaluza a partir de la segunda mitad del XVII.

En suma, sus formas y proporciones clasicistas unidas a su completo programa iconográfico y a su repertorio decorativo constituyen el más acabado ejemplo de pieza eucarística de la Contrarreforma, de acuerdo con la idea de la custodia como «templo rico» que defendía Juan de Arfe y que, en opinión del propio autor, conllevaba también un profundo estudio de las proporciones, a la manera de la teoría artística italiana del Renacimiento, además de un sutil simbolismo salomónico con recuerdos del arca que fabricó Beseleel[31].

Aunque la pieza ha llegado a nuestros días aparentemente intacta, se observan algunos cambios efectuados a lo largo del tiempo, como la peana que le añadió a finales del XVI Francisco Merino modificando ligeramente sus proporciones originales. Más profunda fue la reforma que sufrió en la segunda mitad del siglo XVII para adaptar el primitivo programa iconográfico al sentir de la iglesia y de la sociedad hispalense en relación con el tema de la Inmaculada

30 S. de la Vorágine, *La leyenda dorada,* Madrid, 1987, pp. 932. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano,* Barcelona, 1997, t. 2, vol. 5, pp. 281-284 y t. 2, vol. 3, p. 371. A. Pérez Santamaría, «Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino», *Cuadernos de Arte e Iconografía,* t. III, nº 5, 1990, pp. 31- 54.

31 J. de Arphe y Villafañe, *Varia Commensuracion,* Sevilla, 1587, Libro IV, Tít. II, Cap. II. C. Heredia Moreno, «El Templo de Salomón…, ob. cit.



Figura 3.
Juan de Segura. Inmaculada. Custodia catedral de Sevilla. Detalle.

Concepción muy candente en esta época. La devoción se remonta en nuestro país a los últimos años del siglo XIII y en algunas ciudades, como en Barcelona, se celebraba su fiesta en 1281[32]. Pero a lo largo del seiscientos el tema cobró renovado impulso gracias al empeño personal de algunos teólogos y humanistas españoles, cuyas intervenciones ante el Papado promovieron las importantes declaraciones a su favor emitidas por los pontífices Inocencio X y Alejandro VII.

En Sevilla, la iconografía de la Inmaculada alcanzó un desarrollo y esplendor sin precedentes a lo largo del seiscientos por mano de artistas de primera fila, desde Francisco Pacheco y Juan Martínez Montañés hasta Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal o Pedro Roldán[33]. Pero la devoción no estuvo exenta de polémica. A comienzos del siglo, la agria controversia entre los detractores y los defensores de esta advocación la capitalizaron los dominicos y los franciscanos que, enfrentados en bandos opuestos, protagonizaron algunos episodios

32 S. Stratton, *La Inmaculada Concepción en el Arte Español,* Madrid, 1989, pp. 3 y ss.

33 Sobre el panorama sevillano en el siglo XVII, M. J. Sanz Serrano, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII,* Sevilla, 2008.

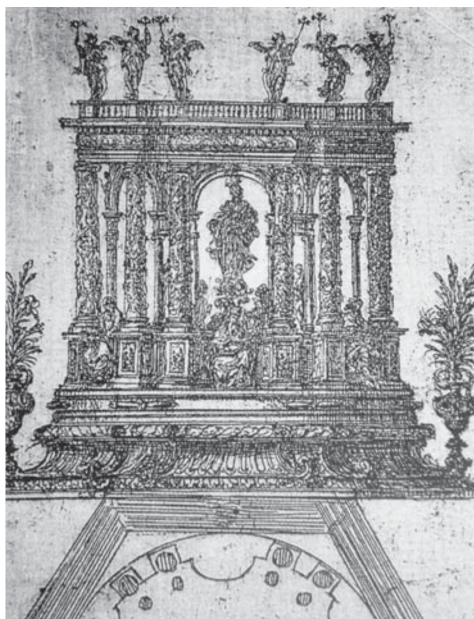


Figura 4.
Juan de Valdés Leal. Dibujo. Custodia catedral de Sevilla.

tan escandalosos como el que desató en el año 1613 el prior del convento de dominicos de Regina Angelorum, Domingo de Molina, al afirmar que la Virgen fue concebida como cualquier mortal, Lutero inclusive, y luego santificada[34]. Tan nefastos comentarios acrecentaron el fervor de los sevillanos por la causa inmaculadista cuyo clímax se alcanzó en el año 1662 tras el breve a su favor emitido por el papa Alejandro VII. En el ámbito de la platería, las declaraciones pontificias repercutieron en la custodia de Juan de Arfe, ya que el platero Juan de Segura, bajo las directrices del jesuita Pedro de Cobos, introdujo en el año 1668 una escultura de plata de la Inmaculada rodeada por otras varias de ángeles mancebos portando azucenas, símbolo de la pureza de María, en sustitución de la escultura de la Iglesia y de los ángeles niños con instrumentos de la Pasión, que hasta ahora se ubicaban en el primer cuerpo (figura 3). Estos cambios modificaron el primitivo programa iconográfico al que se dotó ahora de un nuevo contenido acorde con el resultado de la controversia teológica que se venía desarrollando en España y en Sevilla desde comienzos del siglo XVII. Un dibujo de Juan de Valdés Leal da testimonio de estas variaciones que todavía se pueden observar en el estado actual de la custodia (figura 4).

[34] J. Palomero Páramo, «Entre el claustro y el compás (El esplendor de las órdenes religiosas)», en *Magna Hispalensis...,* p. 208. M. J. Sanz Serrano, *Fiestas sevillanas...,* ob. cit.

Prescindiendo de esta reforma, el carácter excepcional de la custodia de Sevilla le permitió sobrevivir incluso al afán de superación del propio cabildo hispalense que, impulsado por el deseo de engrandecer aún más la procesión del Corpus Christi y amparado en sus inmensas rentas y en su vasto poder económico, trató de sustituirla por un nuevo ejemplar más rico, de oro, esmaltes y piedras, de acuerdo con el gusto y espíritu teatral de la época, pero, al menos al principio y según las descripciones contemporáneas, claramente inspirada en la obra de Arfe[35]. En esta larga y costosa empresa, que se prolongó desde 1608 hasta 1791, hubo varios cambios de proyecto en los que se vieron involucrados de manera sucesiva importantes artistas y personajes locales y forasteros como el platero de oro Lázaro Hernández del Rincón., el retablista Jerónimo Balbás, el canónigo don Juan Cavalieri, el pintor Pedro Tortolero, el platero de la catedral y ensayador real Juan Bautista Zuloaga, el director de arquitectura de la Academia de San Fernando, Miguel Fernández, y el platero Vicente Gargallo y Alexandre. La custodia se estrenó en la procesión del Corpus del 1791, pero al año siguiente quedó reservada para la de la Octava del Corpus por el interior de la catedral y, por último, en 1798 el Cabildo acordó deshacerla. Es decir, tras casi dos siglos de esfuerzo, gastos inmensos y cambios sucesivos de proyecto, bastaron ocho años para constatar que la nueva pieza no respondía bajo ningún concepto, a pesar de su costo y de sus materiales, a las expectativas del cabildo ni a su intento de superar la obra de Juan de Arfe.

Además, para mayor boato de las celebraciones litúrgicas y para mayor gloria del Sacramento, el ajuar eucarístico de la catedral de Sevilla se complementó en el Barroco con el altar de plata que se levantaba delante del altar mayor para exponer el Santísimo en las octavas del Corpus y de la Inmaculada. El proyecto inicial se debe al arcediano Mateo Vázquez de Leca, muy proclive a ambos cultos, que en el año 1647 encargó al platero Mateo Gutiérrez la construcción de una urna con dos ángeles para este fin, con claras alusiones al tabernáculo del Antiguo Testamento. En 1672, el canónigo Francisco de la Puente Verástegui contrató con el artífice Luis de Acosta la hechura de un trono de plata y nueve años después el cabildo encomendaba al platero de la catedral Diego de Gámez la ejecución de un frontal de plata que sirviese de peana al trono. Años más tarde, entre 1680 y 1682 se labraron dos visos de plata con rayos y serafines. Pero el proyecto definitivo, tal como se reproduce en la pintura de Domingo Martínez, es decir, en forma de retablo, con altar de gradillas y con remate en aparatoso sol, se debe a los arzobispos don Jaime de Palafox (1685-1701) y don Luis de Salcedo (1724-41) y a los plateros Juan

35 La bibliografía y la documentación sobre esta pieza en M. J. Sanz Serrano, «La custodia de oro de la catedral de Sevilla», en J. Rivas (Coordinador), *Estudios de platería,* San Eloy, 2003, Murcia, 2003, pp. 569-594.

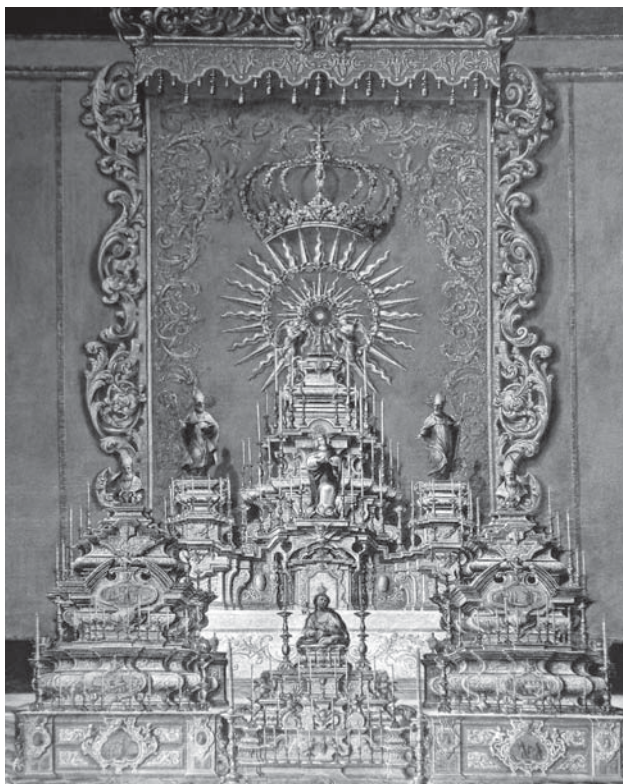


Figura 5.
Domingo Martínez. Altar del Corpus. Catedral de Sevilla.

Laureano de Pina y Manuel Guerrero de Alcántara e incluía los bustos de San Pío y San Laureano, y las esculturas de cuerpo entero de San Isidoro y San Leandro. Por último, entre 1770-1772, el canónigo Pedro José del Campo mandó construir una urna nueva y restaurar el conjunto a los plateros José Alexandre y Juan Bautista Zuloaga y al escultor Cayetano de Acosta, entre otros varios maestros[36]. Como puede apreciarse en la mencionada pintura, el altar se configuró como una monumental estructura efímera desmontable, que servía de trono eucarístico para la apoteosis del Santísimo Sacramento expuesto en un gran ostensorio de sol que ocupaba el centro de este suntuoso y espectacular marco de plata (figura 5)[37].

[36] M. J. Sanz Serrano, *Juan Laureano de Pina,* Sevilla, 1981, pp. 35-49. Un análisis detallado de los proyectos y maestros que intervinieron, en Mª J. Sanz Serrano, «El altar de plata de la catedral de Sevilla», en *Archivos de la Iglesia de Sevilla.* Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino, Sevilla, pp. 623-640.

[37] M. J. Sanz Serrano, «El altar de plata de la catedral de Sevilla», *Archivos de la Iglesia de Sevilla,* homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino, Sevilla, 2006, p. 625

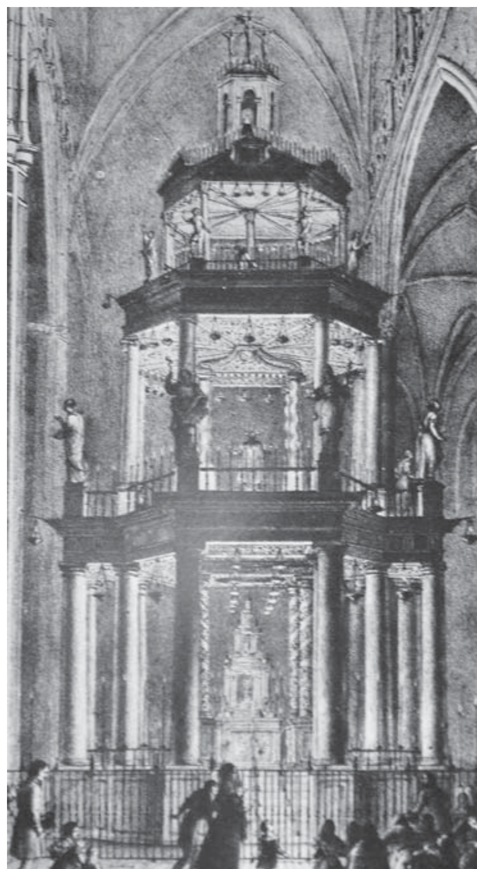


Figura 6.
Monumento del Jueves Santo. Catedral de Sevilla.

En cuanto a otros usos y funciones, la custodia de asiento se utilizó también a lo largo del Barroco para la reserva sacramental en el interior del Monumento del Jueves Santo, otra de las grandes solemnidades eucarísticas del año litúrgico[38]. El Monumento de la catedral de Sevilla era una gigantesca estructura de madera, a modo de aparatoso túmulo funerario, con cuatro cuerpos arquitectónicos decrecientes de planta poligonal, que alcanzaba los 30 metros de altura y que se montaba en el trascoro de la catedral en recuerdo de los días que el cuerpo de Cristo pasó en el sepulcro desde su muerte hasta su resurrección (figura 6)[39].

[38] J. Rivas Carmona, «Los otros usos de las custodias procesionales», en J. Rivas (coordinador), *Estudios de platería,* San Eloy, 2007, Murcia, 2007, pp. 503-519.

[39] T. Falcón Márquez, «Grabado del Monumento de Semana Santa», *Magna Hispalenses…,* p. 387. Las esculturas del monumento fueron restauradas en 1688 por Francisco Antonio Gijón.



Figura 7.
Luis Valadier. Arqueta eucarística. Catedral de Sevilla.

A su vez, a partir del año 1771 la custodia de Arfe se complementaba en estas solemnidades con la urna de oro y plata sobredorada que costeó el canónigo de la catedral hispalense don Juan Ignacio del Rosal (figura 7). Fue hecha en Roma por Luis Valadier y se alzaba sobre una rica peana labrada por Francisco Leclare en 1774. En la liturgia pascual la urna servía para depósito, custodia y ocultación de las Especies, y tradicionalmente se había labrado en forma de sepulcro, dado su carácter funerario. Pero a lo largo del Barroco la urna se transformó para aproximarse a la tipología de los sagrarios, debido al protagonismo y a la importancia que estas últimas piezas habían ido adquiriendo en la Iglesia de la Contrarreforma[40]. De ahí que los anteriores formatos horizontales para simular el sarcófago o tumba se modificaran y adquirieran progresiva verticalidad al tiempo que se incorporaba una puerta practicable en su frente anterior. Así ocurre en la de la catedral de Sevilla, cuya movida traza, de gusto barroco, se completa por una decoración de tipo neoclásico que inter-

[40] J. Rivas Carmona, «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», en G. Ramallo Asensio (ed.) *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos,* Murcia, 2003, pp. 493-529.



Figura 8.
Ignacio Thamaral. Custodia. Catedral de Sevilla.



Figura 9.
Anónimo italiano. Custodia del cardenal Solís. Catedral de Sevilla.

cala relieves alusivos a la muerte y resurrección de Cristo, como el Llanto sobre el Cristo muerto, Transfiguración, Cena de Emaús y Oración en el Huerto[41].

También contribuyeron al esplendor de la liturgia eucarística de la catedral de Sevilla dos suntuosas custodias portátiles del siglo XVIII. La primera de ellas fue un regalo de doña Isabel Pérez Caro y la labró el platero sevillano Ignacio Thamaral en el año 1729 (figura 8). Su traza, de movido diseño, es de oro recubierta de pedrería, y sus formas y molduras curvilíneas ofrecen cierta semejanza y se han llegado a comparar con algunos trabajos del escultor Pedro Duque Cornejo[42]. La segunda, conocida como «ostensorio del cardenal Solís», «el Grande» o «de San Juan Nepomuceno», la trajo de Roma el cardenal don Francisco de Solís Folch de Cardona a su vuelta del cónclave del año 1775 que eligió como pontífice a Pío VI (figura 9)[43]. Se trata de un espléndido ejemplar con astil de figura y se enriquece con imáge-

[41] La documentación y descripción en J. M. Palomero Páramo, «La platería en la catedral de Sevilla», en *La catedral de Sevilla,* Sevilla, 1984, pp. 628-629.

[42] J. M. Palomero Páramo, «La platería en la catedral...», ob. cit., p. 626 y J. Rivas Carmona, «Splendor Dei ...», ob. cit., p. 98.

[43] J. M. Palomero Páramo, «La platería en la catedral...», ob. cit., p. 626.

nes de san Juan Nepomuceno, y de la Virgen de Loreto que, junto con los relieves del basamento, representan, a nivel iconográfico, una apoteosis de la Confesión y de la Comunión, muy del gusto de la Iglesia de la Contrarreforma, en general, y de la Compañía de Jesús, en particular, con la que el cardenal mantuvo estrechos contactos[44]. Esta pieza se reservó para la exposición del Santísimo en las fiestas de la Ascensión y del Espíritu Santo.

Además, a mediados del setecientos, el ajuar eucarístico de la catedral hispalense se incrementó con una nueva custodia de asiento que el platero Francisco de Alfaro había labrado en 1600 para el duque de Béjar y que el Cabildo sevillano compró en 1756 al monasterio onubense de mojas dominicas de Santa María del Vado de Gibraleón para utilizarla como relicario de la Santa Espina en la procesión del Corpus[45].

Parecida importancia y monumentalidad que la custodia de Arfe presenta el sagrario de plata que Francisco de Alfaro construyó entre 1593 y 1595 para albergar el copón con las Formas consagradas en el altar mayor de la catedral de Sevilla, de acuerdo con las indicaciones de Trento sobre la reserva eucarística. Se trata de una monumental arquitectura manierista de planta semioval con dos cuerpos decrecientes de acusada desproporción, según la traza dada por Juan Bautista Vázquez el Mozo (figura 10). El inferior, que se articula por columnas torsas de estirpe vignolesca, pretende recrear las formas del Templo de Salomón, y el superior, que se sujeta mediante pilastras toscanas, simula el Arca de la Alianza. Sobre la portada, de tipo palladiano, se representa el relieve de la Recogida del Maná y en los intercolumnios laterales se distribuyen esculturas de Salomón y de otros cinco profetas que destacaron por sus profecías eucarísticas y mesiánicas, cumplidas en la nueva iglesia fundada por Cristo, nuevo templo de Salomón ejemplificado en el propio sagrario. El mentor del programa fue el canónigo Francisco Pacheco, pero la probable participación del pintor Pablo de Céspedes, amigo de Benito Arias Montano, explica las connotaciones salomónicas del conjunto[46]. Con todas estas obras el ajuar eucarístico de la catedral de Sevilla alcanzó a finales del Barroco cotas de monumentalidad y riqueza difíciles de superar.

En Andalucía oriental la fundación de la archidiócesis de Granada se debe, según la tradición, a San Patricio, pero el Cabildo de la catedral tuvo que formar su ajuar litúrgico «ex novo» a partir de la reconquista de la ciudad en el año 1492. Se sabe, por ejemplo, que disponía desde 1501 de una espléndida custodia gótica, portátil de templete, que donó la reina Isabel la Católica y de

[44] A este programa se refiere J. M. Palomero Páramo, «La platería en la catedral…», ob. cit., p. 627-628. Sobre la figura y la iconografía de San Juan Nepomuceno, «el mártir del secreto de confesión», V. Tapié, *Barroco y Clasicismo,* Madrid, 1978, pp. 265-266.

[45] J. M. Palomero Páramo, «La platería…», ob. cit., p. 635. B. Santamarina, «Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro», *Archivo Español de Arte,* nº 272, 1995, pp. 398-399.

[46] C. Heredia Moreno, «Francisco de Alfaro y el sagrario de la catedral de Sevilla», en J. Rivas Carmona (Coordinador), *Estudios de platería,* San Eloy, 2006, Murcia, 2006, pp. 257-276.



Figura 10.
Francisco de Alfaro. Sagrario. Catedral de Sevilla



Figura 11.
Alonso Cano y Diego Cervantes Pacheco.
Arqueta eucarística. Catedral de Granada.

la que subsiste el chapitel piramidal y las columnas con estrías helicoidales englobados en una original estructura renacentista que realizó el platero de fábrica Francisco Téllez en el año 1565. A este mismo artífice se atribuye la arqueta «en que se encierra el Santísimo Sacramento en las procesiones de la Octava del Corpus quando le quitan de la custodia»[47]. Además, en pleno Barroco, entre 1715 y 1734, se documenta el encargo de unas andas de plata para engrandecer la custodia en las procesiones del Corpus Christi[48].

No obstante, la pieza barroca más monumental que ha llegado a nuestros días y la de mayor trascendencia artística es la arqueta eucarística del Jueves Santo que el Cabildo granadino encargó hacia 1677 al prestigioso platero de la catedral Diego

[47] El estudio y la bibliografía sobre ambas piezas en M. Gómez Moreno, «La custodia», en *Corpus,* Granada, 1900, s. p. R. Camacho Martínez, «La custodia de la catedral de Granada», en *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico,* Granada, 1978, II, pp. 233-235. P. Bertos Herrera, *La custodia del Corpus Christi de Granada (siglos XVI al XX),* Granada, 1992. Además de las piezas donadas a la catedral de Toledo, la Reina Católica entregó también una corona, arqueta y espejo de plata labrada a la Capilla Real de Granada.

[48] R. Sánchez-Lafuente Gémar, «Formación y pérdida de un patrimonio. La platería en la catedral de Granada», en J. Rivas (Coordinador), *Estudios de platería,* San Eloy, 2004, Murcia, 2004, p. 556.

de Cervantes Pacheco para dignificar y enriquecer el culto al Santísimo Sacramento. Su magistral diseño arquitectónico, de planta cuadrada y formato vertical con frentes cajeados cubierto a cuatro aguas, así como su singular y exquisita decoración de hojas cartilaginosas y ángeles niños desnudos se aproximan a las obras de Alonso Cano, a quien se atribuyó con acierto el diseño de la obra hace unos años (figura 11)[49]. No olvidemos que Cano, racionero de la catedral de Granada y uno de los grandes maestros de nuestra Edad de Oro, trabajó para la sede granadina como escultor, pintor y arquitecto y que ya había dado el modelo para las espectaculares lámparas de plata que flanquean su capilla mayor[50]. Por lo que concierne a la arqueta, su formato vertical rompe por primera vez con los tradicionales diseños horizontales y se adelanta a los movidos esquemas dieciochescos que en Andalucía alcanzarían carta de naturaleza en el ejemplar de Damián de Castro para la catedral de Córdoba[51]. Además, se inaugura aquí una tipología que aúna los valores simbólicos funerarios propios de la arqueta, expresados a través de la corona imperial como recordatorio del triunfo de Cristo sobre la muerte, con los del sagrario concebido como recipiente y morada de Cristo en la tierra, de acuerdo con el protagonismo que estas últimas estructuras alcanzaron en la Iglesia de la Contrarreforma[52].

Años más tarde, el arzobispo de Granada don Martín de Ascargorta (1693-1719) enriqueció el tabernáculo de mármol de la capilla mayor revistiéndolo con un frontal, un viso y doce chapas de plata, todo lo cual fue sustituido en 1920 por un nuevo templete labrado con este mismo material precioso[53].

En los obispados dependientes de la archidiócesis hispalense el panorama fue diverso. La catedral de Córdoba disponía de la espléndida custodia gótica que el maestro Enrique de Arfe había labrado entre 1514 y 1518[54], por lo que

[49] J. Rivas Carmona, «La significación de las artes decorativas, suntuarias…», ob. cit., p. 523.

[50] La atribución de las lámparas a Cano la realizó M. Gómez Moreno, «Alonso Cano», *Boletín del Centro Artístico de Granada,* 1887, p. 128. Una monografía clásica y fundamental sobre este artista sigue siendo la de A. Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto,* Madrid, 1983.

[51] Fuera de Andalucía, el diseño prismático vertical de la arqueta eucarística lo encontramos en el ejemplar del convento de Carmelitas Descalzas del Corpus Christi, o de Afuera, de Alcalá de Henares, obra de finales del XVII que recientemente se ha relacionado con dibujos de Sebastián Herrera Barnuevo, discípulo madrileño de Alonso Cano (Vid. MTCY, «Arca Eucarística», en *Alcalá, una ciudad en la historia,* Madrid, 2008, p. 336.

[52] Documentación y bibliografía sobre esta pieza en R. Sánchez-Lafuente Gémar, «La orfebrería», en *El libro de la catedral de Granada,* Granada, 2005, vol. I, pp. 596-598 y P. López López, «Arca eucarística», en *El fulgor…,* ob. cit., pp. 264-265

[53] R. Sánchez-Lafuente Gémar, «La orfebrería»…», ob. cit. p. 581 y P. Bertos Herrera, «Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la catedral de Granada», en J. Rivas (Coordinador), *Estudios de Platería,* San Eloy, 2006, Murcia, 2006, pp. 87-90

[54] Sobre Enrique de Arfe pueden consultarse K. Justi, «Die goldschmiedefamilie der Arphe», *Misecellaneen aus drei jahrunderte spanischen Kunstlebens,* Berlín, 1890. F. J. Sánchez Cantón, *Los Arfe. Escultores de plata y oro (1501-1603),* Madrid, 1920. J. Martín Ribes, *Custodia procesional de Arfe,* Córdoba, 1983. F. Lara Arrebola, «Organización arquitectónica de la custodia procesional de la iglesia Mayor de Córdoba. Simbología de sus elementos constructivos», en *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez,* Córdoba, 1991, pp. 139-162. M. V. Herráez Ortega, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León,* León, 1988. M. J. Sanz Serrano, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela,* Córdoba, 1999.



Figura 12.
Damián de Castro. Arqueta eucarística.
Catedral de Córdoba.



Figura 13.
Antonio de Santa Cruz y Zaldúa?.
Ostensorio de las Cuarenta Horas.
Catedral de Córdoba.

el cabildo cordobés no se planteó sustituirla por una nueva pieza[55]. No obstante, en 1616 el platero Pedro Sánchez de Luque le añadió un basamento para darle mayor altura y éste, a su vez, fue sustituido por el que hoy conserva, que labró Bernabé García de los Reyes entre 1734-1735. De su mano es también la imagen de la Asunción, titular de la sede cordobesa, que se introdujo en el segundo cuerpo y que quizás tenga que ver con el auge del culto a la Inmaculada que se experimentó en Andalucía a lo largo del Barroco y al que antes aludimos. Finalmente, la custodia fue restaurada en 1748 por el platero de la catedral Damián de Castro, que en el 1764 le añadió el basamento en forma de capitel, decorado con relieves del Buen Pastor, Visión de Jacob, Sansón y el león y el Sacrificio de Isaac. Subvencionó esta obra el canónigo Jerónimo Moreno[56].

Este último platero confeccionó también en el año 1761 el arca eucarística para el Monumento del Jueves Santo, pieza de calidad excepcional y cabeza de serie de otras análogas del mismo autor repartidas por ésta y por otras provincias andaluzas (figura 12). Apoya en un aparatoso basamento cuadrangular de

55 Sobre esta tipología eucarística en la provincia de Córdoba, M. T. Dabrio González, «La Custodia procesional en Córdoba», *Laboratorio de Arte,* nº 17, 2004, pp. 209-227.

56 F. Moreno Cuadro, *Platería cordobesa,* Córdoba, 2006, pp. 50 y 156.

líneas sinuosas sujeto por cuatro ángeles mancebos y presenta un diseño muy movido, de gusto rococó. El programa iconográfico, descrito en un inventario de 1762, resume el ciclo del Triduo Sacro, con la muerte, sepultura y resurrección de Cristo expresado a través del Cordero inmolado del basamento, los relieves de Jonás y de Melquisedec flanqueados por los bultos de los cuatro evangelistas, en la puerta y en el reverso de la arqueta, y la corona imperial sujeta por ángeles mancebos, símbolo de la muerte y resurrección de Cristo, sobre la pirámide del remate[57].

El arca de Castro influirá también en la tipología de arqueta con custodia que plasmarían en la década de los ochenta del siglo XVIII otros importantes maestros cordobeses. Con Antonio de Santa Cruz y Zaldúa se ha relacionado, por ejemplo, el original ostensorio rococó de las Cuarenta Horas de la catedral de Córdoba, de líneas muy movidas (figura 13). Su basamento en forma de arqueta curvilínea con representaciones en relieve de los Panes de la proposición y del Candelabro de los siete brazos sirve de apoyo a un aparatoso nudo y a dos bultos de ángeles mancebos que sujetan el viril de sol, a la manera de un «arca de la Alianza[58]. Sin duda, el diseño preludia el de la parroquia de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque, obra del mismo autor (c. 1780-85) y el del monasterio de la Encarnación de Córdoba que trazó Manuel Repiso (1787)[59].

En Cádiz[60], la existencia de la custodia de asiento del último Gótico conocida como «el Cogollo», atribuida tradicionalmente a Enrique de Arfe o a un maestro de su círculo próximo, hizo innecesario también, en principio, abordar la costosa empresa de una nueva obra[61]. Sin embargo, a lo largo del Barroco la pieza gótica se engrandeció de manera progresiva hasta componer uno de los conjuntos

57 Algunos comentarios sobre esta pieza, con bibliografía, en M. T. Dabrio González, «La orfebrería en Córdoba del Renacimiento a nuestros días», en *Córdoba y su provincia,* t. III, Sevilla, 1985, p. 343. M. Nieto Cumplido y F. Moreno Cuadro, *Eucharística Cordubensis,* Córdoba, 1993, p. 124. M. A. Raya Raya, «Arca eucarística», en *El fulgor…,* p. 384

58 Lo dio a conocer D. Ortiz Juárez, *Catálogo de Exposición de orfebrería cordobesa,* Córdoba, 1973. Este simbolismo lo apunta J. Rivas Carmona, «La platería de la catedral de Córdoba y su significación histórica», en *Estudios de platería,* San Eloy, 2006, Murcia, 2006, p. 647.

59 M. Nieto Cumplido y F. Moreno Cuadro, *Eucharística Cordubensis,* Córdoba, 1993, p. 176 y F. Moreno Cuadro, *Platería cordobesa,* Córdoba, 2006, pp. 207-209. Según este último autor, el punto de partida estaría en la custodia de Santa Florentina de Écija, anónima cordobesa labrada en 1759, que dio a conocer G. García León, *El arte de la platería en Écija,* Sevilla, 2001, p. 203, fig. 126.

60 Según refiere Pérez Delcampo, *Las catedrales de Cádiz,* León, 1983, la antigua sede asidonense se restauró en Cádiz en 1267 en tiempos de Urbano IV y de Alfonso X y la primitiva catedral fue una fábrica gótica que el obispo Antonio Zapata enriqueció a finales del siglo XVI con argentería y ornamentos. Pero la actual catedral es obra barroca construida a mediados del XVIII.

61 M. V. Herráez Ortega, «Los Arfe: teoría y praxis», en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León,* Valladolid, 1999, p. 94.



Figura 14.
Antonio Suárez y Juan Pastor.
Custodia y andas. Catedral de Cádiz.

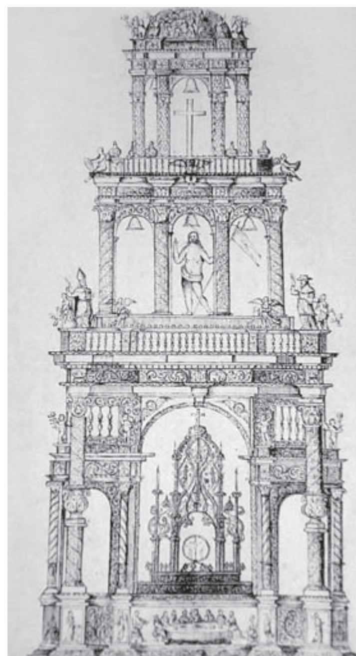


Figura 15.
Antonio Suárez. Proyecto custodia.
Catedral de Cádiz.

eucarísticos más espectaculares y de mayores dimensiones de toda la Península[62]. A comienzos del siglo XVII se le incorporó una peana manierista con cartelas y símbolos eucarísticos. En el año 1667 el platero gaditano Antonio Suárez labró una nueva custodia barroca de asiento, de gran tamaño, capaz de albergar las estructuras anteriores y, por último, en 1740 su colega y compatriota Juan Pastor realizó un carro o andas rococó, complementado por cuatro aparatosos faroles, para facilitar y magnificar su desplazamiento en las procesiones del Corpus Christi (figura 14).

Se conserva el proyecto inicial de Suárez en un dibujo del año 1668, así como los cambios que este mismo artífice introdujo en el segundo cuerpo en 1692 con el objeto de permitir la mejor visualización de la escultura del Resucitado albergada en su interior (figura 15). Pero se mantuvo la traza primitiva con tres cuerpos escalonados decrecientes así como el programa iconográfico original que supone, en principio, una versión simplificada del de la custodia de Sevilla. No obstante, pese a la reducción del número de escenas figurativas, la presencia ahora de algunos temas que difieren de los de la custodia hispalense y

62 El estudio y la bibliografía sobre esta pieza en M. J. Sanz Serrano, *La custodia de la catedral de Cádiz,* Cádiz, 2000.



Figura16.
Juan Pastor. Proyecto andas. Catedral de Cádiz.

que suponen una novedad en este tipo de piezas, como el lagar místico o Cristo revestido como sacerdote, parecen una aproximación consciente a la temática de la *Psalmodia Eucharistica* que el mercedario Melchor Prieto había publicado en 1622 con catorce estampas de Juan de Courbes, Alardo de Popman y Juan Schorquens para visualizar el misterio de la Eucaristía a través del oficio del Corpus Christi de acuerdo con las recomendaciones del Concilio de Trento[63]. La misma relación con la custodia de Sevilla se advierte en las columnas del segundo cuerpo, con el fuste recubierto de un entramado de pámpanos y vides dispuestos en forma helicoidal, y en las que soportan lo arcos de medio punto en el cuerpo bajo, con los dos tercios superiores recorridos por estrías entorchadas. En cambio, las columnas gigantes de este mismo cuerpo tienen un diseño abalaustrado, recubierto por ornamentación naturalista vegetal, semejante a las formas de la retablística gaditana contemporánea.

En cuanto al diseño del carro de plata, se sigue con fidelidad la traza dada por Juan Pastor y su iconografía mezcla temas veterotestamentarios de significado eucarístico con otros religiosos y profanos alusivos a la ciudad de Cádiz: Josué y Caleb portando racimos de uvas, los santos patronos gaditanos San Servando y San Germán, y figuras y símbolos relacionados con Hércules, el mítico fundador de la misma (figura 16).

63 S. Sebastián, «La "Psalmodia Eucharística" de Melchor Prieto» en *Contrarreforma y Barroco,* Madrid, 1981, pp. 161-172, señala la semejanza formal de algunas de estas estampas con las del Padre Nadal.



Figura 17.
Gaspar Núñez de Castro. Custodia.
Catedral de Baeza.



Figura 18.
Custodia. Catedral de Baeza. Detalle.

El impacto de la obra sevillana de Juan de Arfe se dejó sentir también en la nueva custodia de asiento de la catedral de Baeza (figura 17)[64], que se labró a comienzos del siglo XVIII para sustituir a la anterior de Francisco Merino, que se había destruido en el incendio del año 1691[65]. Gestionó la empresa el canónigo baecetano don Diego de Cózar, que encomendó la obra al platero de Antequera Gaspar Núñez de Castro entre 1700 y 1714. Con él colaboraron su hermano Jerónimo y Gaspar Correa. Tanto en su traza y en sus proporciones como en su decoración y en su programa iconográfico, la pieza revela el conocimiento y el punto de partida en la custodia sevillana de Juan de Arfe, si

64 Baeza fue sede episcopal desde el año 679 y desde 1227, tras su reconquista por Fernando III, hasta 1246, según recoge Anguita Herrador, R., *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén,* Jaén, 1996, p. 38.

65 Un comentario sobre esta pieza en J. M. Cruz Valdovinos y J. Mª García y López, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza,* Jaén, 1979, pp. 58-60.

bien Núñez de Castro simplifica la estructura en tres cuerpos decrecientes y barroquiza el conjunto mediante el lenguaje ornamental de tipo naturalista. No obstante, mantiene la planta circular y la articulación en dos filas de columnas concéntricas, las exteriores siguen el modelo de las de Sevilla y en el interior se introducen las salomónicas, al gusto de la época[66]. De igual forma, se incorpora la imagen de la Inmaculada en el primer cuerpo de acuerdo con la reforma de Segura en la custodia hispalense y con el auge y la difusión del culto mariano por toda Andalucía (figura 18).

Por el contrario, la catedral de Jaén, convertida en sede episcopal en 1246 por la bula de Inocencio IV *Exaltatio Fidelium*[67], conservó en uso hasta el siglo XX su antigua custodia de asiento, renacentista de la primera mitad del XVI, que había labrado el platero Juan Ruiz el Vandalino igual que la de la iglesia de Santa María del Castillo, de Fuenteovejuna y la de la catedral de Santo Domingo en la República Dominicana[68]. Tras su desaparición en la contienda civil de 1936, la de Jaén fue reconstruida siguiendo con fidelidad el modelo primitivo y se sigue utilizando hoy día en la procesión del Corpus[69]. Tampoco se conservan la custodia chica ni las andas para llevar la custodia grande en la procesión, pero existen documentos sobre ambas piezas a partir de 1583 que señalan como autor a Francisco Merino. Pese a su destrucción, la categoría de los artífices y las fotografías y descripción de las obras evidencian la riqueza y espectacularidad del ajuar eucarístico de la sede giennense en los umbrales del Barroco.

En otras zonas de Andalucía oriental, las diócesis ubicadas en el territorio del antiguo reino nazarí –Málaga, Guadix y Almería– fueron fundadas, según la tradición, por los Varones Apostólicos, por lo que se cuentan entre las más antiguas de España, pero la Reconquista fue muy tardía y, aunque de manera inmediata se procedió a restaurar las primitivas sedes episcopales, hubo que construir catedrales de nueva planta, empresas muy costosas que se acometieron a lo largo de todo el siglo XVI, se prolongaron en el transcurso del XVII y no se

[66] Un reciente y detallado análisis sobre esta pieza en J. Montes Bardo, *La custodia de la catedral de Baeza. Iconografía y misterio,* Baeza, 2003.

[67] R. Anguita Herrador, *El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén,* Jaén, 1996, p. 38. Por lo tanto, la diócesis dispuso de dos sedes en Jaén y Baeza, con sus catedrales respectivas.

[68] Bibliografía y fotografías de la custodia original de la catedral de Jaén en Ruiz Sánchez, *Ventura y desventura de una joya del arte renacentista andaluz. La custodia grande de la catedral de Jaén. Historia y realidad,* Córdoba, 2002 y R. Anguita Herrador, *El tema de la Eucaristía…,* ob cit. M. Ruiz Calvente, «El platero giennense Francisco Merino y las desaparecidas andas del Corpus de la Catedral de Jaén», en *Estudios de platería,* San Eloy, 2007, Murcia, 2007, pp. 521-533. La copia moderna está reproducida en C. Hernmarck, *Custodias procesionales en España,* Madrid, 1987, p. 267.

[69] Sobre el tesoro de esta sede, M. Capel, «La platería de la catedral de Jaén», en *Libro Homenaje a la Profesora Doña Encarnación Palacios Vida, al Profesor Doctor Don Manuel Vallecillo Ávila, al Profesor Don Manuel Pérez Martín,* Granada, 1985, pp. 319-383.

concluyeron hasta bien entrado el setecientos[70]. Es posible que el importante desembolso económico que supusieron tales obras obligara a los respectivos cabildos a encargar custodias portátiles, más funcionales y económicas que las de asiento. Además hay que tener en cuenta que la rotonda ideada por Diego de Siloé para la configuración de la capilla mayor de la catedral de Granada, cabeza de la archidiócesis, propició la construcción de un tabernáculo eucarístico exento, de mármol, solución que se adoptó también en las sedes dependientes en las que, al menos al principio, se prescindió de los sagrarios de plata en estos ámbitos[71]. Pero, en todo caso, canónigos y prelados se preocuparon en la medida de sus posibilidades por hacerse con ricos ajuares de plata para el mayor esplendor de los cultos eucarísticos a tono con las directrices de la liturgia de la Contrarreforma. Incluso llegaron a solicitarse algunas trazas a Alonso Cano, si bien es cierto que muchas piezas importantes no han llegado a nuestros días.

La diócesis de Guadix fue instituida por San Torcuato, uno de los siete Varones Apostólicos, lo que la convierte en una de las más antiguas de España[72]. Tras su reconquista, que tuvo lugar en 1489, se restauró su primitiva sede episcopal y a lo largo del quinientos se procedió a levantar su fábrica catedralicia al tiempo que se iba configurando y engrandeciendo su ajuar litúrgico, en un proceso paralelo y semejante al que presidió la formación del de la catedral de Granada. Se conservan algunas piezas de plata del siglo XVI, pero las eucarísticas de mayor relevancia pertenecen al Barroco[73]. A falta de custodia de asiento, destacan por su originalidad y monumentalidad cuatro portátiles de sol, de diferente cronología y procedencia, que se utilizaron para funciones distintas dentro del amplio marco de la liturgia contrarreformista dirigida a la exaltación del Santísimo Sacramento.

La primera, de mediados del XVII y de casi un metro de alto, ingresó en el tesoro de la catedral después de 1764 proveniente, quizás, del antiguo colegio de los jesuitas. Por su original diseño y su depurada técnica se ha atribuido a la mano de Alonso Cano, con quien hay que relacionar las cabezas de querubines, de carácter escultórico, y las cartelas auriculares que la adornan. Su base escalonada y de planta cuadrada con salientes en los lados apoya en originales formas de caracoles. El astil superpone un nudo inferior en forma de templete arquitectónico con hornacinas en los cuatro frentes rematados en frontones rectos partidos y otro más reducido que simula un jarrón acampanado. El sol pre-

70 P. Díaz Muñoz, *Catedrales en el Barroco,* Madrid, 2003, pp. 9, 92, 255.

71 E. E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada. A study in the Spanish Renaissance,* Princeton, 1981, pp. 122-166.

72 F. J. Martínez Medina, «La Cátedra de Guadix, la más antigua de las iglesias hispanas», en *La Catedral de Guadix. Magna Splendore,* Granada, 2007, p. 23.

73 El tesoro de esta institución está compuesto hoy día por un centenar de piezas y ha sido estudiado recientemente por J. Rivas Carmona, «La platería en la catedral de Guadix», en *La Catedral de Guadix…,* ob cit, pp. 335-377.



Figura 19.
Diego Cervantes Pacheco. Custodia.
Catedral de Guadix.



Figura 20.
Manuel García Crespo. Custodia.
Catedral de Guadix.

senta dos cercos concéntricos de rayos lisos y flameados según los modelos habituales del seiscientos.

El segundo ostensorio procede de la iglesia de Santiago de Guadix pero se labró en su origen para las solemnes exposiciones del Santísimo en la catedral durante la octava del Corpus (figura 19). Presenta unas proporciones esbeltas y apoya en patas de garra con cabezas vegetalizadas, solución original que, junto a su esmerada técnica, aproxima esta pieza a los trabajos de Diego Cervantes, platero de la catedral de Granada, a quien el cabildo occitano había encomendado la factura de un juego de candeleros en 1678.

Años más tarde, en 1717, el platero granadino Andrés Romero concluyó las andas para las procesiones de las reliquias de San Torcuato, financiadas con donativos del canónigo Sebastián del Moral y del arcediano de la catedral de Málaga don Juan Lázaro Aparicio. Pero esta obra, ya desaparecida, se utilizó también para magnificar la comitiva del Corpus Christi y se complementó años más tarde con otra monumental custodia portátil de nueva hechura que realizó el salmantino Manuel García Crespo, uno de los mejores artífices castellanos del momento (figura 20). Su

movido diseño, perfiles sinuosos, decoración abundante y aparatoso sol incorporan las novedades de la platería salmantina dieciochesca y contrastan con los ejemplares anteriores del seiscientos con un notable incremento de exuberancia y teatralidad.

Tal combinación de custodia portátil y andas no supone novedad en sentido estricto, ya que todas las grandes custodias de asiento, desde los tiempos de Enrique de Arfe en adelante, incorporaron en el lugar más destacado y visible de su estructura un rico ostensorio o viril, necesario para sujetar y exponer el Sacramento a la adoración de los fieles. No obstante, el éxito que las andas con ostensorio alcanzaron en el Barroco obedece, en mi opinión, a razones de economía y funcionalidad, más que a una simple cuestión de moda, ya que pese al carácter y a las grandes dimensiones de algunos ejemplares, ambas estructuras resultaban siempre más baratas que las custodias de asiento[74]. Además, las andas se podían aprovechar en todo tipo de procesiones –no sólo eucarísticas– y los ostensorios resultaban idóneos para las exposiciones del Santísimo en el interior de los templos y más fáciles de manejar por parte del sacerdote, lo que las convertía en piezas más prácticas y más asequibles[75].

No obstante, el empeño del cabildo occitano por conseguir el máximo esplendor posible en la liturgia eucarística, pese a las dificultades económicas derivadas de las crecidas sumas invertidas por estos años en las obras de fábrica, resulta evidente. De hecho, en 1738, quizás con la colaboración del obispo don Francisco Salgado y Quiroga, «Cura en el Palacio Real y Capellán Mayor de su Majestad», el cabildo, encargó un nuevo ostensorio al madrileño Juan de Fuentes (figura 21). De esta forma, la catedral de Guadix se enriqueció con piezas de plata singulares procedentes de los centros plateros más destacados de la Península, quizás por falta de artífices locales de primera fila.

En la catedral de Málaga, el auge del culto a la Eucaristía y el deseo de ennoblecer la fiesta y la procesión del Corpus se materializó a finales del siglo XVI en la custodia de asiento que el obispo Francisco Pacheco y Córdoba encargó al platero de Felipe II Juan Rodríguez de Babia en el año 1581 y que, según las cláusulas del contrato, había de hacerse a imagen de la que Francisco Álvarez había labrado para el Ayuntamiento de Madrid en 1573[76]. El artífice mala-

[74] De la misma opinión es R. Sánchez-Lafuente Gémar, *El arte de la platería en Málaga,* Málaga, 1997, p. 309. Otros historiadores consideran que se debe a una simple cuestión de gusto.

[75] Recordemos a este respecto que las andas eucarísticas de la catedral de Pamplona, labradas por José Velázquez de Medrano a fines del siglo XVI, se remodelaron en el Barroco para poder albergar en su interior la imagen de Santa María la Real.

[76] El análisis, documentación y bibliografía sobre la custodia y las andas madrileñas en F. Martín, «La custodia del Corpus madrileño», *Iberjoya,* nº 4, 1982, pp. 47-53 y J. M. Cruz Valdovinos, «Andas 1565-1568 y custodia 1573-1574», en *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid,* Madrid, 2005, pp. 72-77.



Figura 21.
Juan de Fuentes. Custodia. Catedral de Guadix.

gueño Gregorio de Frías la concluyó en 1582 y le añadió unas andas, hechas también a imitación de las madrileñas entre 1585-88 pero de acuerdo a las trazas que dio el pintor César Arbasia[77]. Ambas obras han desaparecido, las andas en la francesada y la custodia en la guerra civil de 1936. No obstante, esta última sirvió de modelo a la que el platero malagueño Agustín de Salas confeccionó en 1714 por encargo del obispo de Málaga fray Manuel de Santo Tomás y Mendoza. De esta última queda el cuerpo superior que hoy se conserva en la iglesia de San Juan[78].

La diócesis de Almería, fundada por San Indalecio, otro de los Varones Apostólicos[79], fue restaurada por los Reyes Católicos en el año 1492, instituyéndose su catedral sobre la antigua mezquita mayor, hasta que en 1525 el obispo

[77] El análisis y la documentación sobre este conjunto y fotografía sobre la custodia en R. Sánchez-Lafuente Gémar, *El arte de la platería en Málaga,* Málaga, 1997, p. 228, fig. 61.

[78] Ibídem, p. 313.

[79] J. López Martín, *La iglesia en Almería*...

fray Diego Fernández de Villalán dio comienzo a la nueva fábrica catedralicia[80]. Su rico ajuar eucarístico, que se conoce fundamentalmente por los documentos, se fue formando desde el momento de la restauración de la antigua sede urcitana y ya en la segunda mitad del siglo XVI contaba con dos custodias, una de ellas labrada por Juan Ruiz en el año 1581. Desde 1626 esta última se complementaba con las andas de plata que donó el obispo fray Juan de Portocarrero para magnificar la procesión del Corpus Christi y las celebraciones de la catedral y del convento de San Francisco, orden religiosa a la que pertenecía el prelado[81]. Los problemas que suscitaría el uso compartido de esta pieza por dos instituciones distintas impulsaron al cabildo a contratar unas nuevas andas en 1755. Pero existen noticias sobre otras dos custodias anteriores, suponemos, portátiles. Para la primera se solicitó un dibujo en el año 1666 a Alonso Cano a través del racionero de la catedral de Granada don Fernando Charrán y se ignora si se llevó a efecto. La segunda fue una donación del marqués de Santa Cruz y de Bayona, General de las Galeras de Sicilia, Nápoles y España, en el año 1672 y, al parecer, se trataba de «una joia muy preciosa»[82]. Además, por estos años se procedió al exorno y enriquecimiento de la capilla mayor con gradas y gradillas realizadas por los artífices granadinos Rodrigo de Cisneros e Ignacio Rodríguez, y con un frontal de altar de la misma procedencia, obra de los plateros Juan de Villa y Bartolomé Heredia hacia 1675. Con posterioridad, entre 1705 y 1710, el orfebre Lucas González realizó el viso del sagrario y el arca custodia para la exposición del Santísimo. Tales obras transformarían este espacio sagrado otorgándole el brillo y el esplendor adecuados a la liturgia de la Contrarreforma[83].

En 1757 el ajuar eucarístico se enriqueció con una nueva custodia portátil de templete para la procesión del Corpus, cuyas dimensiones obligaron a hacer otras andas. Ninguna de estas piezas ha llegado a nuestros días, pero los datos documentales prueban de manera elocuente la voluntad del cabildo urcitano de enriquecer y de dignificar las celebraciones eucarísticas y de adquirir piezas singulares de afamados artistas de la época.

A este respecto, sí se conserva la espléndida arca para el monumento del Jueves Santo que realizó el platero cordobés Damián de Castro entre 1772-1779

80 Mª M. Nicolás Martínez y Mª R. Torres Fernández, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)», en *Estudios de platería*. San Eloy, 2002, Murcia, 2002, pp. 283-311, 284.

81 Mª M. Nicolás Martínez y Mª R. Torres Fernández, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII», en *Estudios de platería*. San Eloy, 2003, Murcia, 2003, pp. 595-619, 598.

82 Mª M. Nicolás Martínez y Mª R. Torres Fernández, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)…», pp. 285-288.

83 A. Rodríguez G. de Ceballos, «Liturgia y configuración…», ob. cit.



Figura 22.
Damián de Castro. Arqueta eucarística.
Catedral de Almería.



Figura 23.
Antonio de Santa Cruz y Zaldúa.
Custodia. Catedral de Almería.

gracias a la munificencia del obispo Sanz y Torres (figura 22)[84]. Su movido diseño de planta cuadrangular y perfil vertical bulboso así como su decoración configuran una excelente pieza de gusto rococó semejante a la que el mismo artífice había trabajado unos años antes para la catedral de Córdoba. En este caso, el programa iconográfico eucarístico, alusivo también a la muerte y resurrección de Cristo, incluye relieves del Pelícano alimentando a sus crías, el Ave Fénix, el Cordero Místico sobre el libro de los siete sellos y el león de Judá, además de la corona imperial que remata el conjunto. Hacia 1775, este mismo prelado encargó una rica custodia de sol para la exposición del Santísimo en la festividad del Corpus y su Octava a otro prestigioso platero cordobés, Antonio de Santa Cruz y Zaldúa, que también se conserva (figura 23). Su traza y decoración rococó evidencian de nuevo la calidad técnica de los orfebres de la ciudad califal a lo largo del setecientos.

[84] Mª M. Nicolás Martínez, «Platería cordobesa en la catedral de Almería», en *Estudios de platería. San Eloy, 2006*, Murcia, 2006, pp. 513-526

Por último, cabe añadir que la categoría de los plateros andaluces barrocos y el interés de algunos altos eclesiásticos motivaron que sus obras fuesen solicitadas más allá de las fronteras regionales. Es el caso del artífice cordobés Bernabé García de los Reyes, a quien don Francisco Pérez de Prado y Cuesta, que había sido inquisidor apostólico de Córdoba y Sevilla, encargó a sus expensas entre 1738-1742 una custodia de asiento para la catedral de Teruel de cuya sede era titular por estos años[85].

También se conservan fuera de Andalucía algunas obras del cordobés Damián de Castro, artífice que gozó de extraordinaria fama por toda la Península y por las Islas Canarias para las que efectuó numerosos trabajos. En 1773 el maestrescuela don Fernando Monteverde presentó al cabildo de la catedral de Las Palmas una custodia portátil de mano del genial maestro cordobés para que luciera en la procesión del Corpus Christi dentro de la antigua custodia de asiento que Francisco de Alfaro había labrado casi dos siglos antes. El ángel del astil, las Virtudes del basamento y el aparatoso sol muestran, una vez más, la calidad escultórica del autor y su refinado gusto rococó al diseñar la traza. Además, su gran amigo don Francisco Javier Delgado y Venegas, antiguo canónigo magistral de la catedral cordobesa y consagrado obispo de Canarias en 1762, le encomendó una custodia de asiento para la catedral de Sigüenza, a cuya sede había sido promovido en 1768[86]. Esta segunda pieza se destruyó en la francesada, pero según los documentos era de planta hexagonal con tres cuerpos decorados con historias, inscripciones, figuras, obeliscos y pedrería. Si la reproducción publicada recientemente es correcta, su diseño refleja el de la custodia de San Nicolás de la Villa de Córdoba, labrada por el propio Damián de Castro[87], pieza esta última que puede convertirse en arqueta eucarística añadiéndole cuatro puertas portátiles en los frentes del cuerpo inferior[88].

[85] La menciona por primera vez, de forma crítica, A. Ponz, *Viaje de España,* Madrid, 1947, p. 103. La reprodujo M. Trens, Las custodias españolas, Barcelona, 1952, lám. 31. Después ha sido citada y reproducida por S. Alcolea, *Artes decorativas en España,* Madrid, 1975, p. 273. C. Esteras, *Orfebrería de Teruel y su provincia,* Teruel, 1980, t. I, pp. 310-312 y t. II, p. 243-244. C. Hernmarck, *Custodias procesionales en España,* Madrid, 1987, pp. 252-253. Una reciente valoración sobre el platero y sobre la custodia de Teruel en F. Moreno Cuadro, «Notas sobre Bernabé García de los Reyes», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* nº 103, 2009, pp. 315-356.

[86] J. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias,* Madrid, 1955, pp. 127-129 y 123.

[87] F. Moreno Cuadro, *Platería cordobesa…,* p. 183.

[88] C. Hernmarck, *Custodias procesionales…,* p. 256.

ÍNDICE

CÁTEDRA GOYA
ÚLTIMAS PUBLICACIONES

- *Las Artes en Aragón en la época de Fernando el Católico* (1993)
- *Las Artes plásticas en Aragón en el siglo XVIII* (1995)
- *Difusión del Arte Romano en Aragón* (1996)
- *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo* (1997)
- *Los monasterios aragoneses* (2000)
- *Retablos esculpidos en Aragón: del Gótico al Barroco* (2002)
- *Historia y política a través de la Escultura pública, 1820-1920* (2003)
- *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar* (2004)
- *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura* (2005)
- *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía* (2006)
- *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares* (2007)
- *Arte y vida cotidiana en la época medieval* (2008)
- *Arte de épocas inciertas: De la Edad Media a la Edad Contemporánea* (2009)


9 788499 110622




INSTITUCIÓN
FERNANDO
EL CATÓLICO


DIPUTACION Ð ZARAGOZA